THÈSE DE DOCTORAT

NNT : 2026UPASK05

université PARIS-SACLAY

La bande dessinée québécoise et ses circulations dans et avec l'espace francophone européen

Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale n° 629 Sciences sociales et humanités (SSH)
Spécialité de doctorat : Sciences de l'information et de la communication
Graduate School : Humanités et Sciences du Patrimoine.
Référent : Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Thèse préparée dans l'unité de recherche Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (Université Paris-Saclay, UVSQ), sous la direction de Françoise HACHE-BISSETTE, professeure émérite (Université Paris-Saclay) et de Sylvain LEMAY, professeur titulaire à l'École des arts et cultures (Université du Québec en Outaouais)

Thèse soutenue à Argenteuil, le 21 avril 2026, par

Maël CZORNYJ RANNOU

Composition du Jury

Membres du jury avec voix délibérative

Henri GARRIC Professeur en Littérature comparée, Université Bourgogne Europe	Président
Claire BLANDIN Professeure en Sciences de l'information et de la communication, Université Sorbonne Paris Nord	Rapporteure et examinatrice
Jean-Paul GABILLIET Professeur en études nord-américaines, Université Bordeaux Montaigne	Rapporteur et examinateur
Anna GIAUFRET Professeure de langue française et de traduction, Université de Gênes	Examinatrice
Sylvain LESAGE Maître de conférences en histoire contemporaine, Université de Lille	Examinateur
Camille DE SINGLY Docteure en histoire de l'art, ebabx - École supérieure des beaux-arts de Bordeaux	Examinatrice

université PARIS-SACLAY | ÉCOLE DOCTORALE Sciences Sociales et Humanités (SSH)

Titre : La bande dessinée québecoise et ses circulations dans et avec l'espace francophone européen.

Mots clés : Bande dessinée - Québec – circulation – BD – Histoire culturelle - Média – Édition

Cette thèse vise à étudier et à mettre en lumière les échanges et les jeux d'influences entre la bande dessinée québécoise et la bande dessinée européenne francophone. Après un temps de présentation historique, la thèse analyse différents parcours et discours d'autrices, d'auteurs et de maisons d'édition, en s'appuyant notamment sur un vaste corpus d'entretiens inédits, confrontés à des sources primaires et secondaires. Centrée sur la période 1960-2023, la thèse interroge les approches des acteurs du champ de la bande dessinée des deux côtés de l'Atlantique, que ce soit en termes de tentatives de conquête d'un marché, de volonté de se plier à un modèle ou, au contraire, d'affirmation identitaire, ainsi que d'adaptations des propositions selon les territoires…

Dans les différentes parties, certaines œuvres sont analysées dans une perspective d'analyse littéraire, tandis que d'autres itinéraires (auteurs, revues, séries) le sont d'un point de vue historique. Les comparaisons de supports et d'approches médiatiques sont au cœur de toutes les analyses et démontrent des échanges qui, s'ils sont indiscutablement sous domination européenne, s'autonomisent de plus en plus, notamment au XXIe siècle, et ont, à quelques reprises, réussi à renverser l'influence.

Sont notamment étudiés : Julie Doucet, Guy Delisle, Sylvie Rancourt, Delaf, Dubuc, Michel Rabagliati, Grégoire Bouchard, Jimmy Beaulieu, Iris, Zviane, Edmond Baudoin, Régis Loisel, Jean-Louis Tripp, Mirion Malle, Julie Delporte, *Bojoual*, *Atlantic-city*, *Croc*, Héritage, *L'Ostie d'chat*, *Les Nombrils*, Glénat Québec, les éditions Pow pow, le prix ACBD Québec, etc.

Title : Quebec comics and their circulation in/with the European French-speaking area.

Keywords : Comic's studies – Quebec – Comics – Cultural studies – Publishing – Media

Abstract : This thesis aims to examine and highlight the exchanges and dynamics of influence between Quebec comics and French-language European comics. Following a historical overview, the study analyzes various career paths and discourses of women and men creators as well as publishing houses. It is built on an extensive an extensive corpus of original interviews, examined alongside primary and secondary sources. Focusing on the period from 1960 to 2023, the thesis investigates the approaches adopted by actors in the comics field on both sides of the Atlantic, whether in terms of attempts to enter or conquer a market, efforts to conform to an existing model, or, conversely, assertions of cultural and artistic identity, as well as adaptations of creative practices to different territories.

In its different sections, certain works are analyzed from a literary perspective, while other trajectories (authors, magazines, series) are approached from a historical standpoint. Comparisons of formats and media approaches lie at the heart of the analysis and reveal exchanges which, while undeniably dominated by Europe, have become increasingly autonomous—particularly in the twenty-first century—and have, on several occasions, succeeded in reversing the direction of influence.

The study focuses in particular on: Julie Doucet, Guy Delisle, Sylvie Rancourt, Delaf, Dubuc, Michel Rabagliati, Grégoire Bouchard, Jimmy Beaulieu, Iris, Zviane, Edmond Baudoin, Régis Loisel, Jean-Louis Tripp, Mirion Malle, Julie Delporte, *Bojoual, Atlantic-city, Croc, Héritage, L'Ostie d'chat, Les Nombrils*, Glénat Québec, les éditions Pow pow, le prix ACBD Québec, etc.

Remerciements

À ma chère et (si) tendre Natacha, qui a soutenu la rédaction de cette thèse jusqu'au bout, et en fut aussi la première (re)lectrice ; elle a beaucoup aidé à sa lisibilité. J'espère pouvoir en faire autant quand viendra le moment. À Owen et Anya, nos merveilleux jumelleaux, qui, malgré la difficulté d'une nouvelle parentalité, ont été essentiels à la conclusion de cette thèse : avec cette nouvelle donne, il n'y avait plus à tortiller, il fallait y mettre un point final afin de passer aux nouvelles priorités.

À ma directrice de thèse, Françoise Hache-Bissette, qui s'est retrouvée dans ce rôle inattendu, dix ans après avoir été ma directrice de licence professionnelle. J'espère que cette dernière thèse de sa carrière (bonne retraite !) l'aura intéressée. Son regard à la fois expert et compréhensif a été essentiel pour me donner un cadre et des pistes théoriques solides pour ancrer ma thèse. Remerciements aussi à Sylvain Lemay d'avoir accepté de codiriger avec toute son expertise en bande dessinée québécoise, et d'avoir plusieurs fois accueilli mes recherches à l'UQO, voire chez lui. Remerciements encore à Vincent Chabault, qui m'a mis sur la piste de Françoise !

Aux membres de mon jury de thèse, dans son intégralité, mais particulièrement aux membres qui ne me connaissaient pas du tout et ont accepté de siéger et de lire mon travail, qui devrait normalement entrer en résonance avec le leur. Merci donc à Claire Blandin, Jean-Paul Gabilliet, Henri Garric, Sylvain Lesage et Anna Giaufret. Le remerciement est doublé pour Henri Garric et joint à Isabelle Licari-Guillaume, pour des comités de suivi de thèse efficaces sur les dernières années.

Pour l'aide constante dans mes recherches – parfois depuis quinze ans ! –, je remercie Michel Viau, Jean-Dominic Leduc, Jimmy Beaulieu et Thomas-Louis Côté, qui ont régulièrement répondu à mes questions avec l'étendue d'une expérience de terrain que je ne pouvais acquérir. Je remercie aussi Philippe Rioux, Jean-Paul Jennequin, Emmanuel Michaud (également relecteur), guillaume bla et Hilare Moderne, auxquels j'ai plus ponctuellement recouru, mais qui ont été décisifs grâce à des informations et/ou numérisations de première main !

Merci à toutes les personnes qui ont répondu à mes entretiens, aux éditeurs qui m'ont envoyé des PDF, au groupe « Archives BDQ » et à Francis Hervieux notamment, pour les nombreux scans qui m'ont aidé, ainsi qu'au groupe « J'AI », pour une aide plus éparpillée

mais qui a parfois permis d'enfin voir certains documents et de confirmer ou infirmer des hypothèses.

À Laura, évidemment. Mon histoire avec la BD québécoise n'est pas terminée avec cette thèse, mais elle est assurément née sur un forum, à notre adolescence, de ses si longues conversations sur MSN me faisant découvrir une francophonie insoupçonnée. Merci à *Comix Club* d'avoir publié mon premier long article sur la BD québécoise. Si j'avais su !

À Noémie Sirat, qui a coécrit un article sur *Les Nombrils* avec moi et a notamment réalisé un important travail de relevés et retranscription, et à Amélie Pialla qui, des années après, m'a permis de diriger son mémoire sur la série, éclairant d'apports nouveaux plusieurs points. Ces échanges sont toujours très riches.

Au BDClub, Gwendal Rannou, David Amram, Irène le Roy Ladurie, qui n'ont pas tant relu mais ont été d'un soutien plus ou moins constant. Enfin, ils étaient là en tous cas ! Boutade à part, il était toujours bon de les avoir pour discuter quand les choses n'en finissent plus de finir.

Aux revues qui ont publié un certain nombre d'articles qui se retrouvent pour partie dans cette thèse, enrichis de leurs commentaires et des débats et retours que les publications ont permis. Merci donc à *Études canadiennes/Canadian Studies*, *Le Temps des médias*, *InterFaces*, *neuvième art*, *Sociétés & Représentations*, *Voix plurielles*, *Mémoires du livre/Studies in book culture*, *La Revue française d'histoire du livre*, *Strenae*, *@nalyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoises* et l'*International Journal of Canadian Studies*.

À La Brèche : cette association de recherche aide même sans que l'on s'en rende compte. J'ai fini par la solliciter au bout de six ans pour quelques retours sur la rédaction, l'assise théorique ou la préparation à la soutenance et… c'était utile ! Aux relecteurs et relectrices, du premier au dernier moment (Aurélie Bruneau, Benjamin Caraco, Joan Charras-Sancho, Stéphanie Khoury, Florian Ferré, Hervé Hoxoh, Jean-Philippe Martin, Charles Montpetit et Alan Van Brackel).

À la CIBDI pour ses fonds, pour l'aide régulière avec des numérisations et des recherches et pour les accueils sur des périodes de fermeture ! Merci particulièrement à Catherine Ferreyrolle, Pauline Petesch et Lisa Portejoie.

À Annalisa d'avoir été là au début et de m'avoir soutenu dans cette entreprise quand je m'y sentais si peu légitime, et pour avoir retranscrit plusieurs entretiens.

À Sébastien Lafarge-Cosnier de m'avoir dit que « si, je pouvais y aller ».

Durant ces six ans, quoi que sans financement direct, j'ai pu bénéficier de certaines aides ponctuelles. Mon labo, le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, m'a ainsi en partie financé deux voyages d'études, un au Québec et un à Angoulême. De son côté l'Office franco-québécois de la jeunesse m'a permis d'assister à un colloque de l'ACFAS à Montréal, occasion aussi d'approfondir mes recherches.

Enfin, grâce à un financement de L'Association internationale d'études québécoises, j'ai pu suivre un programme court en études québécoises de l'Université TÉLUQ, qui a considérablement enrichi ma compréhension du contexte des sujets étudiés. Ainsi, quoique finançant cette thèse, j'ai pu m'appuyer sur des aides réelles tout au long de sa réalisation.

Sommaire

Remerciements....2
Sommaire....5
En guise de préambule....8
Introduction....11
1) Définition des termes....12
a) La bande dessinée « franco-belge » n'est pas nationale....12
b) Qu'est-ce qu'un Québécois ?....15
c) Concepts identitaires et de différences structurelles....20
2) Un corpus et des approches multiples....24
a) Le corpus étudié....24
b) Des outils méthodologiques pluridisciplinaires....26
c) La bande dessinée québécoise et son histoire : état de l'art....29
d) Études sur la BDQ et les circulations : état de l'art d'un corpus bien modeste....35
3) Structure de la thèse....39
I. Naissances de la bande dessinée québécoise : une histoire entre influences et affirmations....41
1) Les premières bandes dessinées bas-canadiennes....42
2) Des premiers succès au reflux....46
3) Albert Chartier, seul en son royaume....52
4) *Hérauts*, son auteur français et sa tentative d'export....56
5) Le printemps de la bande dessinée québécoise : une renaissance ?....59
6) *Bojoual*, entre plagiat et folklore....64
7) *Croc* et ses suites : une professionnalisation du secteur....71
8) *Atlantic city*, un « best-seller » contestable....76
9) Les germes de l'explosion des années 2000....79
II. Des expériences éditoriales....89
1) Les rares traversées : quelques auteurs et un succès sans suite....89
2) Échanger sur la bande dessinée....97
3) Du côté des éditeurs....103
4) Le melting-pot d'Héritage....111
III. Ces Québécois qui ont traversé : deux autrices et un auteur qui font exception....115
1) Julie Doucet, traverser les frontières....118
2) Une BD alternative qui peine à s'internationaliser....127
3) Le cas Sylvie Rancourt....134
4) Guy Delisle, le Québécois masqué....139
IV. Des auteurs qui défient les classifications nationales....150
1) L'incontournable Jimmy Beaulieu....150
2) Les Québécois de passage et d'adoption en question : Baudoin, Tripp et Loisel....158
3) Les Nombrils, un succès « franco-belge »....166

V. Ces Québécois qui ont traversé : des marges aux succès.....181
1) L'étrange Grégoire Bouchard.....181
2) Paul, le premier primé.....186
3) La génération blog : Iris et Zviane parlent au monde.....194
4) Juli Delporte & Mirion Malle, deux parcours d'autrices franco-québécoises.....201
VI. Au-delà des auteurs : stratégies éditoriales, réception et récompenses.....214
1) Sur l'édition québécoise : un bref rappel.....214
2) Glénat Québec, québécois mais pas complètement.....216
3) Pow Pow, faire feu de tout bois.....221
4) Conquérir la francophonie : Lexique *or not* lexique ?.....232
5) Le Prix ACBD Québec, un objet contradictoire.....241
6) Les festivals et *soft-power* : l'exemple Québec BD.....250
7) Être visible chez soi, le rêve européen existe-t-il encore ?.....257
Conclusion.....261
Bibliographie.....265
a) Corpus d'œuvres.....265
b) Généralités.....266
c) Sur la société québécoise.....268
d) Sur la bande dessinée.....269
e) Sur la bande dessinée québécoise & au Québec.....273
Annexes..... 286
I. Entretien avec Julie Doucet.....287
II. Entretien avec Simon Bossé.....297
III. Entretien avec Guy Delisle.....302
IV. Relevé des différences linguistiques entre les versions française et québécoise de *Chroniques de jeunesse*, de Guy Delisle.....315
V. Entretien avec Pascal Colpron.....320
VI. Entretien avec Fabio Lai.....325
VII. Entretien avec Juli Delporte.....327
VIII. Entretien avec Mirion Malle.....332
IX. Différences entre les éditions française et québécoise d'*Adieu triste amour*, de Mirion Malle..337
X. Entretien avec Denis Privat.....338
XI. Entretien avec Élisabeth Tielemans.....343
XII. Entretien avec Zviane.....351
XIII. Entretien avec Simon Labelle et Charles Montpetit.....361
XIV. Curriculum vitae de Richard Langlois (1979).....373
XV. Entretien avec Michel Jans, éditeur chez Mosquito.....375
XVI. Entretien avec Julien Poitras, éditeur chez Moelle Graphik.....378
XVII. Entretien avec Jimmy Beaulieu (*addendum* de Wandrille Leroy).....381
XVIII. Entretien avec Delaf (I).....384
XIX. Entretien avec Delaf (II).....386
XX. Comparatif de trois versions d'une planche des *Nombrils*.....394

XXI. Entretien avec Michel Viau.....397
XXII. Questions à Martin Dubé, libraire au Port de tête.....404
XIII. Questions à Laurent Boutin, libraire à Planète BD.....408
XXIV. Entretien avec Thomas-Louis Côté, directeur de Québec BD.....413
Table des illustrations.....421
Index des personnes et des maisons d'éditions.....424

En guise de préambule

Cette thèse de doctorat est déposée après six ans d'inscription officielle, mais s'inscrit en réalité dans une continuité de recherches et articles débutés il y a plus de quinze ans : alors tout jeune adulte, et actif dans le milieu du fanzinat[1], je publiais un article pour *Comix Club*[2]. Le sujet de cette thèse, la bande dessinée québécoise et ses circulations dans et avec l'espace francophone européen, ne s'est pas imposé d'emblée, mais représente la suite logique de ce travail constant depuis ce premier texte. Si la majorité de mon travail est relativement distancié, il m'apparaît important de pouvoir, en introduction, expliquer d'où vient ce sujet, et donc d'où je viens et quel est mon rapport intime à l'objet. Fidèle en cela à la recherche située, concept élaboré par Donna Haraway en 1988 dans son essai *Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle,* comme à un usage de plus en plus courant dans la recherche en sciences sociales, j'assume ainsi mon implication au milieu de mon terrain d'étude[3].

J'ai découvert le Québec jeune adolescent, et l'existence de sa scène de bande dessinée quelques années plus tard, vers 2004, grâce au livre *Ciboire de criss !*, de Julie Doucet. Fasciné par la puissance narrative et graphique de celle qui deviendra Grand Prix de la ville d'Angoulême en 2022, j'ai alors commencé mes échanges avec des autrices et auteurs de la Province. La première incarnation de ces échanges est la publication d'un Québécois, Martin Roy (alias oMR), dès octobre 2004 dans le premier numéro de *Gorgonzola*, fanzine que j'ai créé au lycée et qui existe toujours. Cinq ans après cet acte fondateur vient donc le premier article, un panorama historique, qui ouvre la voie à beaucoup d'autres. J'écris alors sur de nombreux sujets liés à la bande dessinée, mais plusieurs thèmes récurrents se dégagent : le fanzinat, *Pif Gadget* et, sans surprise, la bande dessinée québécoise

Je n'ai jamais vécu ni étudié au Québec, et si les séjours ont été réguliers et les amitiés solides, je suis toujours resté cet observateur extérieur, de l'autre côté de l'Atlantique. Ma crainte principale, qui s'est accentuée à mesure que ma légitimité professionnelle augmentait, notamment quand j'en suis arrivé à représenter un temps la Cité

[1] Les fanzines sont des publications autoéditées et amateures, parfois collectives, historiquement ancrées dans l'imaginaire du magazine, qui peuvent parler de tous les sujets mais se sont construites dans le regroupement de fans de champs culturels minorisés, notamment la science-fiction, la musique populaire ou la bande dessinée.
[2] Maël Rannou, « La bande dessinée au Québec », *Comix Club* n° 10, février 2009, p. 70-88.
[3] Jean-Pierre Olivier de Sardan, « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », *Revue française de sociologie* n° 41-3, 2000, p. 417-445. DOI : https://doi.org/10.2307/3322540

internationale de la BD et de l'image[4], était d'apparaître comme un « maudit Français », cette expression péjorative désignant l'attitude présomptueuse et péremptoire des Français se sentant « grands frères du Québec » et cherchant à expliquer son histoire mieux que ses habitants. Cela fait en effet plus de 40 ans maintenant que des chercheurs québécois s'intéressent à la scène de bande dessinée de leur territoire. S'ils sont certes assez minoritaires, le mouvement s'accroît depuis une vingtaine d'années, avec des chercheuses et chercheurs comme Philippe Rioux, Mira Falardeau, Carmélie Jacob, Gabriel Tremblay-Gaudette, Mario Beaulac ou d'autres[5]. On peut ajouter à ces Québécois la chercheuse italienne Anna Giaufret ou le belgo-albertain Chris Reyns-Chikuma.

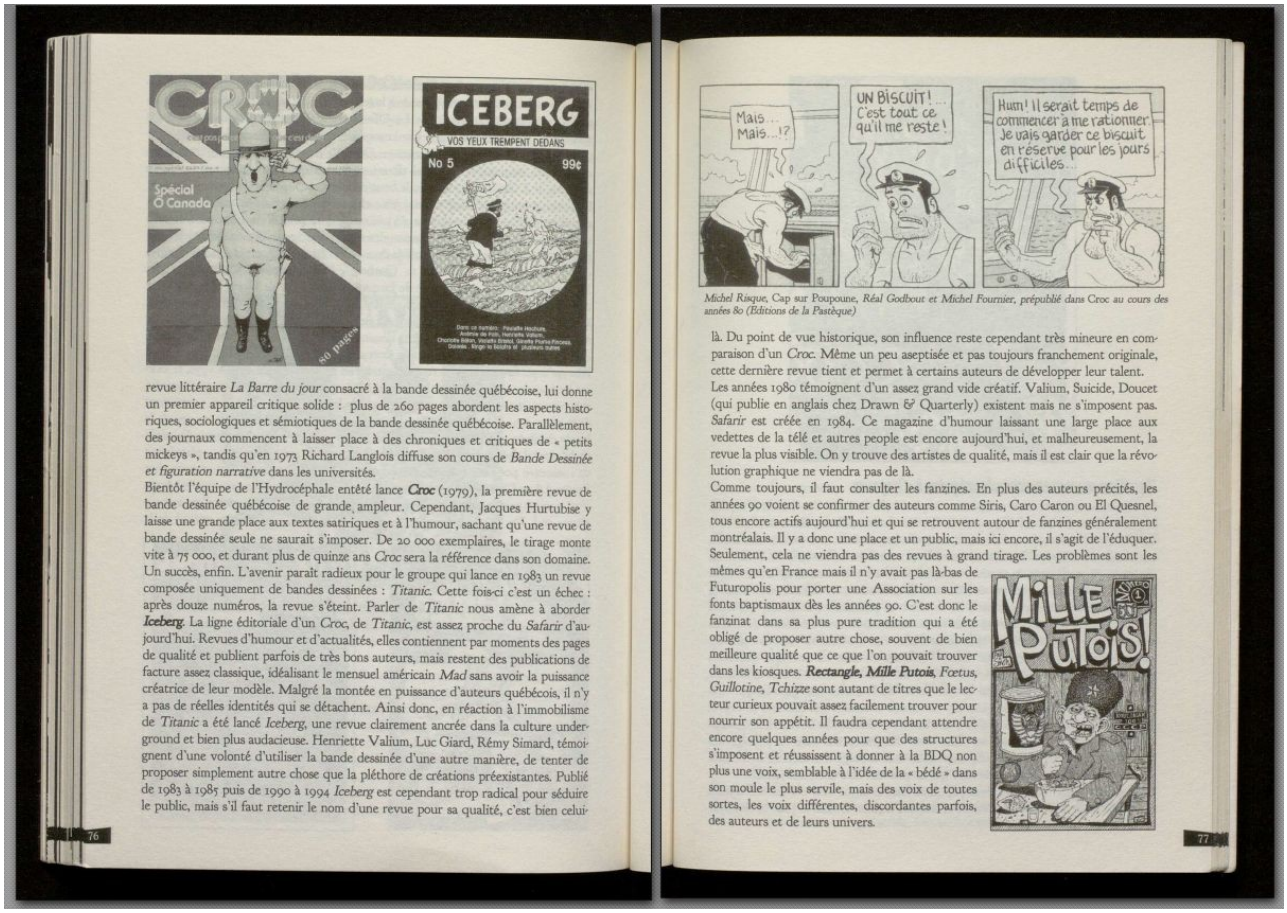


FIG 1 : Extrait de « La bande dessinée au Québec », mon premier article sur la bande dessinée québécoise, *Comix Club* n° 10, janvier 2009, pp.76-77 (numérisation MédiaBD).

Lorsqu'il a donc fallu choisir un sujet, j'ai longuement hésité à travailler sur une figure de la scène québécoise (Julie Doucet, Sylvie Rancourt…), sur laquelle il y aurait forcément à dire, mais je souhaitais un sujet plus englobant. « La bande dessinée

[4] J'ai été Directeur des bibliothèques et de l'action culturelle de l'institution d'octobre 2021 à février 2023.
[5] S'il n'est pas dans la liste par coquetterie, on ne peut évidemment oublier mon codirecteur Sylvain Lemay.

québécoise » reste un sujet bien trop général pour une thèse, en plus d'avoir déjà été en partie étudié. Alors que la globalisation rend de plus en plus floues les frontières nationales, dans un marché de bande dessinée francophone dominé par un axe franco-belge historique, j'ai alors eu envie de revenir à mon parcours et d'explorer ce qui s'y incarne : les allers-retours entre les deux aires, ces échanges, et les traces qui se déposent d'un côté ou de l'autre de l'Océan.

Enfin, afin de conclure cette présentation s'attardant sur mon profil, il est important d'évoquer mon parcours universitaire, quasi intégralement construit en parallèle d'un emploi et d'un ancrage dans la bédéphilie, des réalités qui marquent mon approche. Si mon travail s'inscrit dans les études médiatiques, mon bagage vient d'ailleurs. Mon parcours comprend en effet une première année de master en lettres modernes (spécialité littérature jeunesse) et une seconde en histoire contemporaine, ainsi qu'une formation de bibliothécaire et une licence (tardive) en ethnologie. Si l'information et la communication faisaient sens, c'est aussi au sein d'un laboratoire d'histoire culturelle, en conformité avec ce parcours universitaire, que j'ai évolué et que j'ai pensé ma recherche.

Introduction

À l'instar de la littérature et du cinéma, la bande dessinée québécoise semble s'être longtemps construite sous une forte influence, voire domination, de deux grands marchés structurants de la bande dessinée mondiale : les États-Unis et l'Europe francophone. Dans cette seconde zone, objet de ce travail, la circulation semble s'incarner selon une dynamique culturelle majoritairement descendante entre l'« ancien continent » et son ancienne colonie. La bande dessinée en elle-même n'a gagné en réelle légitimité qu'assez récemment, beaucoup plus tardivement que les autres arts cités. Cependant, comme pour ces derniers, l'observation et la fréquentation, jusqu'alors relativement empirique, de ce milieu laissait à penser que le XXIe siècle, après plusieurs tentatives et des parcours précurseurs, permettrait enfin une autonomisation tenant dans la durée.

Tout l'enjeu du travail de thèse a alors été d'étudier ces circulations, marchés, tensions, et ce qu'ils peuvent dire de relations réelles ou symboliques entre les deux espaces. Dans quelle mesure et à quelles conditions peut-on considérer que la bande dessinée québécoise s'est émancipée du modèle européen pour affirmer une identité propre ? Comment la bande dessinée québécoise est-elle passée d'un champ culturel largement structuré par les influences européennes à une production revendiquant une autonomie artistique et identitaire au XXIe siècle ? Quels acteurs, quelles dynamiques éditoriales et quelles évolutions esthétiques ont permis cette émancipation progressive ? Si cette autonomisation se confirme bien, quelles limites – économiques, mais aussi artistiques ou techniques – sont toujours bien présentes ? Comment, dans ce cas, forgent-elles cette réalité ?

Avant de s'engager dans une exploration qui balayera un peu plus de cent ans de création, il apparaît nécessaire de préciser l'usage de certains termes dans ce travail. Ainsi, on peut d'ores et déjà noter à la lecture du titre que j'ai choisi de renommer l'axe « franco-belge » en « francophone européen », une précaution qui mène nécessairement à explorer, au-delà de celui-ci, quelques termes de mon sujet.

1) Définition des termes

a) La bande dessinée « franco-belge » n'est pas nationale

Je serai bref sur la définition de la bande dessinée, tant il existe de travaux à son sujet. Je rejoins une définition largement consensuelle dans le champ des études de la bande dessinée, à savoir parler d'une narration séquentielle graphique fixe[6]. Ces quatre termes permettent de distinguer la bande dessinée du cinéma ou du jeu vidéo, quand bien même les formats numériques permettent quelques bandes dessinées enrichies. Cette acception a le mérite de ne pas se contraindre à un format ou une technique, même si le « graphique » peut être remis en question par l'inclusion du roman-photo dans le champ de la bande dessinée. La photo reste cependant une image, et l'on pourrait élargir en parlant de narration séquentielle iconique fixe. Pour ma part, je n'ai cependant étudié ici que des travaux dessinés.

La « bande dessinée francophone européenne » est un choix de dénomination plus rare, plus lourd que l'usuel « franco-belge », mais qui souligne une question au cœur de mon travail. Terme forgé après la Seconde Guerre mondiale en se focalisant logiquement sur la bande dessinée de deux pays, le « franco-belge » désigne en réalité aujourd'hui avant tout une vision de la bande dessinée classique et un format éditorial. Ce format, hérité des journaux *Tintin*, *Spirou* ou *Pilote*, correspond à une norme d'impression calquée sur les livrets de 16 pages correspondant à une gâche minimale de papier. Cette uniformisation industrielle a donné un aspect similaire à la majorité de la production jusqu'aux années 2000 : un format un peu plus grand que le A4, 48 pages (64 pages parfois dans les années 1960-1970, mais toujours un multiple de 16) et de la couleur[7]. Lorsque ces bandes dessinées paraissaient majoritairement dans la presse, il était aussi commun de trouver un suspens de bas de page dans les récits à suivre, correspondant aux rythmes hebdomadaires de lecture[8]. Une norme résumée par l'éditeur et critique Jean-Christophe Menu sous le terme de « 48CC », « 48 pages cartonnées couleur[9] ». Enfin, il est également important de noter qu'il régnait jusqu'aux années 2000 une très forte domination de la série, des personnages débordant largement leurs auteurs, et leur

[6] Voir par exemple le classique Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France.
[7] Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2018.
[8] Benjamin Caraco, *Histoire de la bande dessinée en France*, La Découverte, coll. « Repères », 2026.
[9] Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, coll. « Éprouvette », 2005. Si Menu l'utilise dans un pamphlet et critique l'uniformisation, son rapport à ce format reste plus ambigu, notamment parce qu'il se revendique pleinement de l'école de Marcinelle et du journal *Spirou*.

survivant régulièrement[10]. Cette situation n'est cependant pas commune au secteur européen, et la BD francophone conserve un certain rapport mythifié à l'auctorialité affirmée, quitte à redéfinir la réalité des paternités : ainsi *Spirou et Fantasio* reste largement marquée par la figure de Franquin, quand bien même il n'en est que le successeur d'un premier repreneur officiel, Jijé. Le succès incontestable des reprises démontre d'ailleurs que ce format de « 48CC » sériel reste très ancré dans l'imaginaire pour représenter « la bande dessinée ». De fait, les tops de ventes en France placent encore très régulièrement en tête des séries de ce type *(Astérix et Obélix, Gaston, Blake* et *Mortimer…),* même si la part de lectorat de ce format est de plus en plus âgée et nostalgique[11].

Cette désignation technique avait le mérite de mettre l'accent sur le type de production en gommant toute appropriation nationale : si les personnages phares de ces productions ont souvent été créés ou incarnés par des Belges (Tintin, Lucky Luke Spirou ou les Schtroumpfs) ou des Français (Astérix, au premier chef), le terme « franco-belge » est problématique dès sa création. Ainsi, il oublie implicitement une importante part de création belge flamande, et la riche scène des Pays-Bas, qui suit souvent les mêmes influences[12] graphiques et adopte un découpage proche du 48 pages tout en ayant longtemps recours aux albums souples. De la même manière, il néglige la scène suisse francophone qui, si elle ne recouvre pas un marché immense, existe notablement avec des auteurs connaissant un aussi grand succès que Zep *(Titeuf).* Elle a par ailleurs vu naître Rodolphe Töpffer, qui est admis comme le fondateur de la bande dessinée européenne moderne au XIXe siècle[13], certes sous une forme bien différente du « 48CC ». Enfin, le format « 48CC » est en réalité partagé hors des frontières franco-belges, et même européennes : soit il est imité comme modèle de bande dessinée, soit des auteurs non européens viennent publier des albums « 48CC » en Europe. Ainsi des séries québécoises comme *Les Nombrils* (Delaf et Maryse Dubuc) ou *Mort et déterré* (Pascal Colpron et Jocelyn Boisvert)[14], sont publiées dans le journal belge *Spirou*, quand une série

[10] Conformément à l'idée formulée par Matthieu Letourneux selon laquelle une marque de la sérialité est le passage de l'auctorialité de l'auteur vers l'éditeur. *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, « Poétique », 2017.
[11] Xavier Guilbert, *Panorama de la bande dessinée en France,* CNL, 2021.
[12] Le terme d'influence lui-même est contesté dans certaines disciplines, et notamment la littérature comparée. Nous l'utilisons ici pour ce qu'il a de plus commun, à savoir qu'un objet premier peut être identifié comme ayant été directement une source – consciente ou non – pour un objet postérieur. Dans notre étude, cela se décline principalement sur deux types d'influence : un touchant à l'approche graphique (avec notamment l'idée, combattue dans le texte, d'un « type » franco-belge à reproduire), l'autre sur une reprise de modèles de formats d'albums considérés comme le modèle à suivre. Plus sporadiquement, l'influence peut être celle d'une autrice ou d'un auteur ayant ouvert une voie, notamment vers plus de liberté formelle, comme nous le verrons dans le cas de Doucet.
[13] Voir David Kunzle, *The Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer,* Jackson, University Press of Mississippi, 2007 et Benoît Peeters, *Génie de la bande dessinée*, Paris, Collège de France, coll. « Conférences », 2022.
[14] Maël Rannou et Delphine Ya-Chee-Chan, « Les pays de la bande dessinée : BD, mangas, comics ? », dans Maël Rannou (dir.) *Bande dessinée en bibliothèque*, Paris, Cercle de la librairie, coll. « Bibliothèques », 2018, p. 22-28.

argentine comme *La Corne écarlate* (Lucas Varela et Carlos Trillo) est éditée chez Erko en 2005 dans un format semblant tout « franco-belge ».



FIG 2 : Bacs BD à la Bibliothèque municipale de Vendeville (France), photo promotionnelle de BC Intérieur, non datée. On distingue bien le format franco-belge type au premier plan avec des séries comme *Cubitus*, *Cédric*, *Léonard*… ou *Garfield*, pourtant *comic strip* états-unien.

Ces quelques titres exemplifient bien la problématique d'un terme canonique mais imprécis. Parler de « francophone européen » a le mérite de poser la description clairement, en terme aréal comme linguistique : ne sont abordés que les pays européens et ce qui s'y produit en langue française – la Belgique comme la Suisse, mais aussi le Luxembourg[15], étant certes des pays francophones, mais aussi plurilingues. Cette francophonie n'est pas ici politique, le terme est d'ailleurs peu utilisé car peu pertinent en l'usage : la francophonie est d'abord liée à un historique colonial, elle est massivement africaine, et ses instances sont d'abord des lieux de négociation entre ce passé et le présent. Dans la mesure où nous n'abordons que les francophonies occidentales et strictement institutionnels (il y a, bien sûr, des francophones dans des pays où le français n'est pas langue officielle), il semble plus sage de rester à une acception commune des

[15] Ce pays pèse très peu dans le contexte de la bande dessinée mais ne peut être complètement ignoré quand est évoquée l'Europe francophone.

francophones : les francophones sont les locuteurs – *a minima* les lecteurs dans notre cas puisqu'il s'agit de vendre des livres – du français. Ainsi délimité, on peut envisager un marché possible représentant quasiment 80 millions d'habitants en 2025, quand la population du Québec est chiffrée à 9 millions d'habitants la même année, dont environ 80 % de francophones estimés. On a donc un rapport de un à dix entre les deux bassins commerciaux potentiels. Par ailleurs, avec l'explosion des formats observée depuis l'émergence des structures alternatives des années 1990, qui ont mis à mal le format album, plusieurs productions françaises ou belges ne répondent pas aux normes du « franco-belge » telles que décrites précédemment. Dans cette thèse, je préférerai donc l'usage d'« européen francophone » quand je voudrai comparer les situations de cet espace à celles du Québec. Par souci de légèreté, j'utiliserai parfois « européen », puisqu'il est établi que je n'étudierai que les zones définies précédemment.

Il reste que le terme « franco-belge » est malheureusement assez incontournable, puisqu'il représente une réalité symbolique et représentée dans l'imaginaire collectif. Il est ainsi utilisé largement, y compris par des théoriciens ayant conscience de ses limites (la bibliographie en témoigne), et se retrouve nécessairement employé ne serait-ce que via des citations. J'ai donc fait le choix de le conserver, mais en ayant pleinement conscience qu'une BD « franco-belge », ici, ne désigne aucunement une nationalité mais bien une vision synthétisant traits et spécificités graphiques venant globalement de *Spirou*, *Tintin* ou des bandes dessinées humoristiques de *Pilote* et, surtout, un format, celui du « 48CC » évoqué. Ainsi, mon usage malgré tout régulier du terme vise d'abord à désigner une volonté de « faire franco-belge », dans un souci d'appréhender réception et forme médiatique, plutôt qu'à évoquer une réalité.

Si éclaircir et définir le terme de « bande dessinée européenne francophone » nécessitait une explication, le terme de bande dessinée « québécoise » est encore plus complexe, puisque nourri d'un historique politique et identitaire plus fort encore, tout en portant les mêmes contradictions.

b) Qu'est-ce qu'un Québécois ?

Ce sujet a largement été débattu, et pourrait en lui-même être un sujet de thèse. Il tend cependant toujours à la controverse. Il n'existe donc pas de réponse absolue. Ce développement va toutefois tenter d'apporter un contexte socioculturel global permettant

de bien appréhender les questions identitaires portées par ce sujet. Il sera alors possible de préciser quels sont les contours du terme au sein de cette thèse.

Le mot « québécois » ne recouvre pas une simple question administrative : il n'existe pas de passeport québécois ni de moyen de le devenir officiellement. Certes, un premier niveau administratif comprend les personnes résidant dans la province du Québec, ou tout simplement dans la ville du même nom, capitale de la province. Régies par le gouvernement du Québec, quelles que soient leurs origines et leurs visions politiques, toutes les personnes concernées sont donc des Québécois. Mais, de la même manière que ne se revendique pas bretonne toute personne habitant à Rennes, la chose est plus complexe, le territoire ayant une forte histoire culturelle et identitaire, notamment liée à la population francophone. En termes légaux et administratifs, il existe pourtant une réalité territoriale québécoise, qui englobe des communautés qui ne se définiraient pas nécessairement comme « québécoises », notamment les Anglo-Québécois, les Premières Nations ou les Inuits[16]. Le mot « québécois » a en effet une portée bien différente de celle des autres gentilés provinciaux, et porte l'héritage de luttes internes profondément politiques et linguistiques. Il porte aussi une borne temporelle : c'est pour cela que l'essentiel des travaux étudiés dans ma thèse, une fois la partie historique réalisée, sont publiés après les années 1970.

Ces années correspondent précisément à la période où le mot « québécois » passe d'un usage ponctuel à central, jusqu'à remplacer de manière quasi totale le terme alors usuel – mais plus large – de « canadien français[17] ». C'est bien pour cela que je souhaite ancrer la majorité de mon analyse à partir de ces années. Pour Quirion, Chiasson et Charron, il s'agit alors d'un phénomène marqué de « déprovincialisation », qui vise à distinguer le Québec aussi bien du Canada que de l'ancêtre français. « Québécois » a alors une charge clairement politique, il s'agit de marquer sa différence avec le Canada, et d'affirmer l'existence du Québec comme société distincte. C'est dans cette période que les mouvements indépendantistes prennent de l'ampleur. Il peut s'agir d'actions violentes comme le Front de Libération du Québec (FLQ), qui dénonce un Canada colonial, et sera dissous après plusieurs attentats. Mais il peut aussi s'agir d'existences partisanes avec la fondation de l'Alliance laurentienne en 1957 et, surtout, du Rassemblement pour l'indépendance nationale en 1960[18].

[16] Avec les peuples métis, dont aucune représentation historique n'est reconnue au Québec, les Premières Nations et les Inuits forment les peuples autochtones constitutionnellement reconnus au Canada.
[17] Jean Quirion, Guy Chiasson et Marc Charron, « Des canadiens français aux québécois : se nommer à l'épreuve du territoire ? », *Recherches sociographiques* vol. 58, n° 1, 2017, p. 143–157. DOI : https://doi.org/10.7202/1039934ar
[18] Jean-Philippe Carlos, « Écrire l'histoire de l'indépendantisme québécois », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, volume 74, n° 1-2, 2020, p. 215–240. DOI : https://doi.org/10.7202/1075501ar

La décennie qui s'ouvre alors est celle d'un élan de modernité sans précédent pour la Province. Une série d'actes forts est posée sous l'impulsion du libéral Jean Lesage, qui se fait élire en juin 1960 avec la volonté affichée d'en finir avec la « Grande noirceur », terme négatif couvrant les mandats de l'Union nationale, au pouvoir depuis 1944. Conservateur, ce parti marqué par le lien au catholicisme défend une vision d'un Québec agraire et éloigné de la modernité. Le libéral Lesage mène une campagne portée par une promesse de progrès social et d'un certain retour à la fierté nationale. Le slogan des libéraux en 1962, lorsqu'ils mènent une deuxième campagne victorieuse, est d'ailleurs « Maître chez nous », défendant par ce biais la nationalisation de l'électricité (ce qui sonne un peu différemment de l'usage du même slogan en France contemporaine). La période couverte par le mandat de Lesage, qui court de 1960 à 1966, est appelée « Révolution tranquille » et voit de nombreuses transformations se mettre en place. Si la cristallisation sur ces quelques années comporte une part de légende et s'il existait des prémices depuis des années, cette courte période présente d'incontestables changements : l'électricité est nationalisée, le droit des femmes mariées est reconnu, l'accès aux soins de santé devient gratuit, l'enseignement est décléricalisé avec la création d'un ministère de l'éducation ainsi que des Cégeps[19] et l'État mène une politique keynésienne d'investissements dans l'économie[20]. Les Cégeps, structures uniques au monde, se veulent une sorte de sas entre le secondaire et l'universitaire, avec un socle commun mais permettant d'expérimenter des choses. Un véritable droit à l'erreur en découle. À ce titre, on remarquera par la suite que beaucoup d'expérimentations liées à la bande dessinée, qu'il s'agisse de fanzines, de groupes d'artistes ou d'enseignement, ont pris racine au Cégep, un espace entre la norme et la marge.

Bien avant l'arrivée de Jean Lesage, il existe déjà des évolutions laissant envisager celles à venir. Plusieurs chercheurs s'efforcent d'ailleurs de démythifier la vision d'un Québec sautant dans le changement d'un seul moment, et indiquent plusieurs évolutions durant vingt ans, au sein d'un contexte mondial allant de même : il existe dès les années 1940 des groupes défendant l'avènement d'un État providence au Québec. Ainsi, la province évolue dans un contexte international où l'industrialisation, le keynésianisme et la sécularisation sont la norme. Dès 1948, le milieu artistique avait été secoué par le *Refus Global*, manifeste du groupe « automatiste » mené par Paul-Émile Borduas, fortement influencé par les surréalistes et revendiquant une expression libérée des carcans religieux

[19] Les Cégeps sont des structures publiques correspondant à un niveau d'enseignement qui n'existe qu'au Québec, qu'on appelle « collégial » et qui se situe entre le secondaire et l'universitaire. On peut y suivre des formations techniques ou préuniversitaires.
[20] John A. Dickinson et Brian Young, « La Révolution tranquille », dans *Brève histoire socio-économique du Québec*, *op. cit.*, p. 383-426.

et conservateurs qui mèneraient le Québec. Il existe donc bien une modernité, mais elle reste à la marge des pouvoirs ; et si le pays est bien industrialisé, les comparaisons internationales montrent une place de l'État, et donc un développement des services publics, nettement moins élevée que dans les autres sociétés occidentales.

Par ailleurs, il existe une incontestable différence de statut entre les francophones et les autres. Plusieurs études statistiques témoignent d'une évidente discrimination. Ainsi, en 1960, la commission d'enquête dite Glassco indique qu'il y a peu de cadres francophones employés par le gouvernement. En juillet 1963, la commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme canadien indique que les revenus des Québécois francophones masculins sont 60 % plus faibles que ceux d'un anglophone – les anglophones bilingues étant même désavantagés. Elle indique aussi qu'ils sont devancés par la quasi-totalité des groupes ethniques puisque leur salaire est plus élevé que celui des Autochtones et des Italiens, mais plus faible que celui des Hollandais, Russes, Juifs, Polonais, Asiatiques, Russes, Ukrainiens et Hongrois[21]. Enfin, l'étude de l'économiste Lemieux de 1999 a montré que les Québécois francophones de l'entre-deux-guerres ont un accès à l'éducation particulièrement faible : deux années de moins qu'en Ontario. Elle est même plus faible que les Afro-Américains de la même période, groupe pourtant nettement plus officiellement discriminé. S'il y a des précurseurs et que cette transformation existe au sein d'un mouvement global, il y a donc bien un renversement fort lors de la victoire de Lesage, lié au basculement des institutions, au-delà des seules populations ou élites. Le débat historiographique reste dans la définition de son ampleur, certains historiens comme Fernand Ouellet préférant le terme de « tournant révolutionnaire » voire, pour l'historienne Susan Mann et le sociologue Jean-Philippe Warren, d'« évolution bruyante »[22]. Le terme « Révolution tranquille » reste pourtant marqué dans les imaginaires et évoque un incontestable mouvement pour l'éducation massive de la population, et l'émergence d'une élite francophone dans tous les milieux.

Cette grande évolution politique est accompagnée d'une affirmation de l'originalité du Québec au sein du Canada, avec notamment l'ouverture de représentations diplomatiques. Ce qui devient la « doctrine Gérin-Lajoie » propose de « renverser la formule généralement employée pour faire en sorte que ce soit le Québec qui négocie et

[21] Si cette catégorisation peut surprendre en ce qu'elle mêle des origines parfois mêlées, parfois très précises, parfois très vastes (« asiatiques »), il s'agit de celles de cette commission.

[22] Pour les deux paragraphes ci-dessus et sur la période en général, y compris sur les limites d'une Révolution absolue, qui n'aurait eu aucun germe les années précédentes, tout en admettant un véritable tournant, voir Martin Pâquet et Stéphane Savard, *Brève histoire de la Révolution tranquille*, Boréal, 2021.

mette en œuvre lui-même les ententes internationales dans ses champs de compétence »[23]. C'est un événement majeur pour l'identité québécoise sur le plan international. Les années 1960 sont donc un incontestable mouvement d'émancipation comme d'affirmation pour le Québec. Ce contexte politique n'est évidemment pas sans conséquence sur le plan culturel.



FIG 3 : Document de campagne du Parti libéral du Québec, 1962. Ce slogan pourrait paraître conservateur en France mais est ici iconique d'une volonté de progrès social, en défendant la nationalisation de l'hydroélectricité.

La présence forte de la question linguistique amène en effet à une explosion de la culture québécoise francophone, qu'il s'agisse de la chanson, avec Gilles Vigneault ou Félix Leclerc, du théâtre, avec le succès majeur des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968 ou du cinéma avec Gilles Carle, Denys Arcand ou Claude Jutra, qui obtiennent plusieurs succès internationaux à partir de 1970. Dans le champ de la littérature, la Nuit de la poésie de mars 1970 marque durablement les imaginaires en réunissant les plus grandes voix des lettres québécoises, de Gaston Miron au jeune poète de la *beat generation* québécoise Denis Vanier. L'événement est filmé par l'Office national du film et

[23] Stéphane Paquin et Annie Chaloux, « La doctrine Gérin-Lajoie : 50 ans et pas une ride ! », *Revue québécoise de droit international*, numéro hors-série, 2016, p. 5-8. DOI : https://doi.org/10.7202/1067646ar

rend célèbres ces proclamations parfois provocatrices. Du côté de la peinture, et dans la droite ligne du *Refus Global*, on observe des peintres, que le succès aurait emmenés à New York quelques années plus tôt, faire le choix de rester à Montréal pour accompagner ce réveil national et culturel. C'est cet acte fort que réalise par exemple Guido Molinari, tout en restant tiraillé entre ses attirances pour la France et les États- Unis[24].

En toute logique, la bande dessinée suit le même chemin et, nous reviendrons en détail sur cette histoire, son émergence tient aux mêmes quartiers étudiants de Montréal. Les membres de certains cercles artistiques sont présents dans plusieurs autres. C'est notamment le cas du groupe du Chiendent, pionnier de la BD québécoise agissant aussi bien dans le champ de la poésie que de l'art monumental[25]. Cette émergence de la bande dessinée, qui, nous le verrons, va cependant avoir des difficultés à s'installer, se fait cependant bien dans le même mouvement culturel global. C'est un mouvement qui s'affirme québécois (parfois « kébécois » pour se rapprocher, dans l'esprit de ceux qui l'utilisent, d'une graphie algonquine semblant un peu fantasmée), ouvertement opposé à la culture dominante canadienne et proclamant son droit à exister, et à exister en français.

Un Anglo-Québécois est parfaitement Québécois. Il existe une scène de la bande dessinée québécoise anglophone, avec notamment un des plus importants éditeurs de BD alternative d'Amérique du Nord, Drawn & Quarterly (fondé en 1990), situé dans le Mile End à Montréal. Cependant, cette scène est globalement hermétique, en dehors du festival Expozine[26] ou de relations de traductions entre éditeurs, et se développe en majorité en parallèle de la scène francophone plutôt qu'en dialogue. Julie Doucet, qui a toujours circulé entre les zones linguistiques, mais aussi les pays, peut être opposée à ce constat. Toutefois, elle reste d'autant plus notable qu'elle est une exception.

Dans la mesure où cette thèse s'inscrit dans cette tension identitaire francophone, notamment face à une autre domination, européenne celle-ci, le québécois étudié est le québécois francophone. Ainsi, la bande dessinée québécoise (BDQ) dans ce texte ne désigne que la bande dessinée québécoise francophone.

[24] Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle, Hurtubise*, coll. « Cahiers du Québec », 2002.
[25] Sylvain Lemay, *Du Chiendent dans le printemps, une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire, 2016.
[26] Izabeau Legendre, *La scène du zine de Montréal,* Montréal, AURA éditions, 2022.

c) Concepts identitaires et de différences structurelles

Mon usage du mot « québécois » étant éclairci, il paraît aussi assez important de spécifier mon utilisation de quelques autres termes, ancrés dans les sciences sociales. Il peut arriver que selon les auteurs de référence un mot porte un sens distinct, j'ai donc fait des choix parmi ces possibles et décidé d'ancrer mon usage de ces termes dans des définitions précises.

Il en est ainsi d'« affirmation », un mot déjà utilisé et qui revient régulièrement dans mon travail, tant il est au croisement de tensions et de désirs complexes. Si sa compréhension contextuelle est assez simple, il semble important de préciser qu'il est utilisé ici dans son sens identitaire : l'affirmation que j'explore le plus est celle du peuple québécois, tel que détaillé dans la précédente section. Il s'agit non pas d'une affirmation individuelle mais bien collective, en tant qu'entité, qui se reconnaît dans des critères communs et évolutifs – la langue est ainsi au cœur de cette entité, mais la religion n'en fait plus partie par. Je n'utilise pas le terme « affirmation identitaire » qui me semble par trop négatif en contexte français. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une revendication d'identité commune, partagée, qui n'exclut pas d'autres identités. Cette affirmation régulière, même chez des personnes faiblement militantes, appartient à un « habitus québécois », pour reprendre le terme bourdieusien désignant les dispositions que partagent des personnes ayant socialisé dans un environnement particulier. L'affirmation étudiée ici est plus ou moins affichée, mais traverse de diverses manières – militantes, folkloriques, commerciales… – les questions nationales, linguistiques et symboliques. La forte présence dans la presse québécoise d'effets de comparaison avec d'autres aires géographiques souligne notamment cette volonté de distinction par l'affirmation du local.

Pour ce qui est du terme de « circulation », dernier concept possiblement large du titre de cette thèse, il a l'avantage d'avoir été largement explicité par la sociologie de la culture. Il s'agit ni plus ni moins de mouvements entre des personnes/zones/pays/cultures, etc. Ces circulations peuvent être purement commerciales, ou à sens unique. Elles peuvent aussi avoir des influences mutuelles et donner lieu à des transferts. Mon utilisation du terme penche clairement dans ce sens, même si le mot « circulation » est utilisé en titre pour son aspect plus englobant. Michel Espagne a donné corps au concept de « transfert » en résumant en une élégante maxime le concept : « Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser »[27]. Cette transformation apparaît comme nécessaire pour que les objets culturels, ici la bande dessinée, dans tous leurs aspects artistiques comme matériels, soient adoptés dans leurs nouvelles aires culturelles[28]. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : au-delà des descriptifs chronologiques purs de mouvements, le projet est bien de voir comment des influences sont non seulement apportées sur un autre territoire, mais aussi comment elles s'y ancrent, s'étendent, voire influencent à leur tour dans l'aire qui les a influencées originellement, dans un intriguant mouvement d'allers-retours. Si les transferts peuvent toucher des sujets divers, Reine Meylarts et Tessa Lobbes témoignent cependant d'une certaine limitation dans la recherche contemporaine et écrivent : « l'étude actuelle des transferts culturels se focalise malgré tout, comme c'était le cas dans les deux dernières décennies, sur les échanges entre deux cultures nationales »[29].

Cette thèse de doctorat s'ancre totalement dans cette approche, ce qui souligne la cohérence d'un choix du Québec francophone comme objet d'analyse, puisque c'est d'abord lui qui se conceptualise comme nation. Je n'utiliserai cependant pas beaucoup ce concept puisque l'on ne peut parler de nation pour l'Europe francophone, la comparaison n'est donc pas absolument égale, même s'il y a clairement culture commune pour les productions qui nous concernent. Plus large que la stricte définition nationale, je m'attache par contre au concept de « québécité » qui, s'il s'intéresse bien à la nation québécoise, permet de signaler les apparitions culturelles et transferts possibles face à une francophonie européenne de la bande dessinée (une « francobelgie » si l'on reprend les termes historiques) à laquelle on peut la comparer, y compris dans ce qu'elle charrie d'identité. Si « québécité » est construit de manière assez transparente, j'en partage la

[27] Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, en ligne : http://rsl.revues.org/219.
[28] Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.
[29] Reine Meylaerts et Tessa Lobbes, « Transfert », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/55-transfert

sobre définition de l'Office québécois de la langue française, qui le classe dans les termes ethnologiques et le décrit ainsi : « Caractère propre à ce qui est québécois : identité culturelle particulière au peuple québécois »[30]. On peut ainsi, face à une œuvre québécoise, tenter de mesurer la présence d'une québécité ou au contraire son effacement, en développant des outils s'intéressant à un ou plusieurs aspects, référents culturels, spécificités. Dans notre champ[31], cela peut passer par une adaptation pour un marché francophone plus dominant ou, au contraire, une affirmation, voire une exotisation, ou une présence discrète, mais remarquable à qui sait regarder. Dans toutes ces nuances, la québécité est au cœur des transferts que nous étudierons puisque ce sont bien les transferts de la bande dessinée québécoise vers l'Europe francophone ou l'impact de celle-ci sur la bande dessinée québécoise que nous cherchons particulièrement à mettre en lumière.

Enfin, il existe une donnée importante qui traverse cette thèse, celle de la professionnalisation du champ, entendu comme la manière dont le champ de la bande dessinée réussi à se structurer et à créer de manière pérenne des sources de revenus, des institutions (festivals, prix…), lieux (librairies spécialisées), des succès, etc. Afin de lire les réalités avec un regard clair, il convient de poser quelques éléments de comparaison. Du point de vue des éditeurs, et des distributeurs, deux données du marché du livre sont bien distinctes de l'Europe : les livres européens importés supportent les frais d'importation, couramment appelée « la tabelle[32] » par les acteurs, frais qui renchérissent nettement le prix du livre. Par ailleurs, comme il n'y a pas de prix unique du livre au Québec[33], ces frais d'importation peuvent être en partie neutralisés par les plus gros acteurs, ce qui peut créer de difficiles concurrences pour les librairies indépendantes.

[30] Office québécois de la langue française, *Grand dictionnaire terminologique*, en ligne : https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17566663/quebecite

[31] Suivant la définition de Pierre Bourdieu, le champ tel que désigné ici est bien un espace autonome, avec ses propres règles et forces symboliques, pouvant paraître hermétique à l'extérieur, mais structurant ses relations et rapports de pouvoir, notamment dans le capital symbolique (prix, reconnaissances internes, quête de légitimation, « clans » entre tenant d'une « bande dessinée classique » ou alternative) ou économique (structures spécialisées, meilleures ventes, rapports au champ du livre en général…). Pour reprendre une formule efficace, on peut parler d'« un microcosme social relativement autonome à l'intérieur du macrocosme social », *cf.* Anne-Catherine Wagner, « Champ », dans Serge Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », p. 50.

[32] Il s'agit en partie d'un mésusage car la tabelle semble perçue comme une taxe alors qu'il s'agit plutôt d'un coefficient multiplicateur fixant un prix maximal auquel les éditeurs peuvent vendre le livre. Il s'agit plutôt d'un moyen de contrôle des prix donnant un plafond, mais l'on voit dans les entretiens qu'il est souvent dit que la tabelle est la raison du renchérissement du livre. Comme il ne s'agit pas d'une taxe ce coût peut être modulé largement par les éditeurs ou distributeurs, surtout les plus gros. Office québécois de la langue française, « tabelle », *Grand dictionnaire terminologique*, 2005, en ligne : https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/2068829/tabelle

[33] Il existe en France depuis 1981 et en Belgique depuis 2017. La Suisse a rejeté cette disposition par référendum en 2012.

Du côté des autrices et auteurs, le sujet est là encore différent. Si la situation des Européens n'est pas spécialement enviable, il existe un statut d'artiste-auteur permettant de s'affilier à la sécurité sociale depuis 1975 en France. Loin d'être parfait, d'autant qu'un scandale récent (2020) a montré une absence de cotisation retraite pour beaucoup d'affiliés, il existe et ouvre officiellement droit à des congés de parentalité, des remboursements médicaux, à la formation… Dans le monde de la bande dessinée, il a coexisté jusqu'aux années 1980 avec le statut de pigiste, ouvrant le droit au statut de journaliste, nettement plus intéressant mais tributaire d'une époque où la presse était le vecteur principal de bande dessinée. Aujourd'hui, même en publiant en presse, un créateur de bande dessinée est payé en droits d'auteur. La Belgique, elle, propose le statut de « travailleur des arts » qui, comme en France, demande un certain revenu pour être atteint, mais est un précieux sésame ouvrant des droits sociaux. Le Québec possède deux lois sur le sujet (en plus de celle, canadienne, sur le droit d'auteur), une fédérale sur le statut d'auteur, une québécoise sur « le statut professionnel des artistes des arts visuels, du cinéma, du disque, de la littérature, des métiers d'art et de la scène ». Ces lois se penchent cependant plus sur les conditions contractuelles et de réutilisations que sur la protection sociale, inexistante en tant que telle en dehors du régime général de santé (tout de même assez favorable en Amérique du Nord). Pour la professeure Dalia Gesualdi-Fecteau, « [d]ans certains cas, elles et ils sont tout simplement exclus des protections prévues par le droit du travail et le droit de la protection sociale ; dans d'autres, la complexité des régimes d'accès compromet l'effectivité même de ces protections »[34]. Un important système de subventionnement des arts, porté par une certaine fibre nationaliste, permet toutefois de financer le monde culturel et sa diversité, avec des limites nécessairement palpables en période de rigueur économique.

Les termes choisis et leur usage laissent déjà paraître certaines approches dans cette recherche, il convient cependant d'éclairer, en conclusion de cette introduction, la méthodologie employée.

2) Un corpus et des approches multiples

[34] Hélène Ganzmann, « Vers une meilleure protection sociale des artistes au Québec? », *UdeMnouvelles*, 17 février 2026, en ligne : https://nouvelles.umontreal.ca/article/2026/02/17/vers-une-meilleure-protection-sociale-des-artistes-au-quebec

a) Le corpus étudié

Au début de cette recherche, j'envisageais d'embrasser toute la production québécoise de son apparition au début du XXe siècle jusqu'à nos jours. Au fil du temps, pour les raisons historiques d'apparition de la « québécité » comme pour rester dans le champ du possible, j'ai dû le resserrer. Toutefois, des années 1970 aux mondes contemporains, il y a encore un panel de production, d'autant qu'elle s'intensifie et se mondialise toujours plus.

À partir de 2010, la bande dessinée québécoise s'intensifie dans le discours critique : des autrices et auteurs émergent pleinement, des prix s'installent au Québec et des auteurs québécois sont primés en Europe, suivant le chemin ouvert par Michel Rabagliati et son Prix du Public au Festival d'Angoulême en 2009 pour *Paul à Québec* (La Pastèque). Par la suite, Guy Delisle y obtient le Fauve d'or en 2011 pour *Chroniques de Jérusalem* (Delcourt), Rabagliati reçoit un second prix pour la série *Paul* en 2021, Julie Doucet le Grand prix de la ville d'Angoulême en 2022, quand Christian Quesnel et Anne-Marie St-Cerny obtiennent l'Éco-Fauve, un prix secondaire du festival, pour *Mégantic, un train dans la nuit* (Écosociété) la même année. On peut y ajouter le prix des écoles 2020 pour *La quête d'Albert,* d'Isabelle Arsenault (La Pastèque), un prix un peu spécifique qui n'a pas vraiment la même réception puisqu'il est décerné par les élèves de Charente, en lien avec le département, et est remis lors d'une soirée spécifique quelques jours après la « cérémonie officielle ». Il reste que pour la presse québécoise, il n'y a pas de nuance : « Il s'agit de la première bande dessinée jeunesse québécoise primée à Angoulême, le principal festival de bédé francophone au monde »[35].

D'autres signaux plus ou moins forts jalonnent régulièrement la place de la BDQ ces dernières années, notamment dans sa réception en Europe francophone, ce qui m'a poussé à ne pas borner d'emblée mon étude dans le temps : comment ignorer par exemple le Grand Prix de Julie Doucet ? Aucun Canadien, tous genres confondus, ne l'avait reçu jusqu'ici, et il s'agit d'une des plus grandes récompenses internationales. Cet état de fait est heureux pour mon sujet d'étude mais peut apparaître comme un piège dans la recherche. Mon travail ne pouvant prendre en compte les documents ultérieurs à sa rédaction, la date du 1er février 2023 peut être posée comme borne symbolique puisqu'elle correspond au tournant du Festival international d'Angoulême (FIBD) 2023, effectué sous la présidence de Julie Doucet.

[35] Allard, Marie, « Isabelle Arsenault récompensée à Angoulême », *La Presse*, 30 janvier 2020, en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-01-30/isabelle-arsenault-recompensee-a-angouleme

Cinquante ans de production, même si elle est souvent faible, reste un panel bien large pour une étude qui se veut très englobante. J'ai donc effectué des choix, se voulant majoritairement représentatifs et explicités au début de chaque chapitre. L'objectif est de présenter des exemples marquants de circulations et de tenter de comprendre ce qui sous-tend la manière dont elles se réalisent. Si le sens de circulation va bien souvent de l'Europe vers le Québec, quelques exemples – principalement à partir des années 1990 – montrent des attractivités inverses. Le corpus choisi pour cette thèse reste cependant toujours composé d'œuvres et d'objets qui, s'ils n'ont pas nécessairement circulé des deux côtés de l'Atlantique, portent la marque de ces échanges. La majorité des travaux et parcours étudiés témoignent de cette traversée, du simili-Astérix *Bojoual* (J. Guilemay, 1973-1976) à l'œuvre de l'autrice Mirion Malle. De fait, cela impose un corpus majoritairement paru après les années 2000, où ces échanges s'intensifient, tout en laissant une place réelle aux précurseurs au sein des études de cas.

Les choix de sujets étudiés sont nécessairement lacunaires, et peuvent être contestés. À mon sens, la force de mon travail provient d'informations précises rassemblées sur certains sujets identifiés, permettant de tirer des analyses et hypothèses solides, plutôt que d'une volonté d'exhaustivité. La lecture en fin de thèse d'un entretien avec Michel Pastoureau m'a permis de poser les mots sur ce sujet, et d'oser clore le corpus, sachant qu'il sera toujours possible de prolonger la thèse par des articles et publications :

> En matière de corpus – corpus de textes, de mots, d'images, d'occurrences diverses – l'exhaustivité ne sert à rien. Au bout d'un certain nombre de données, celles-ci n'apportent plus grand-chose de neuf, et continuer à augmenter un corpus fait perdre du temps, de l'énergie et une indispensable hauteur de vue. Les chercheurs de ma génération le savent tous. Les étudiants d'aujourd'hui plus rarement. Ils utilisent l'ordinateur pour viser l'exhaustivité – toujours utopique, bien sûr – ayant peur de passer à côté de quelque chose d'important. […] L'exhaustivité, je le répète, ne sert à rien. Mieux vaut réfléchir qu'engraisser continuellement son corpus[36].

Enfin, dans la mesure où l'étude englobe aussi des parcours individuels, le corpus comprend des entretiens nombreux avec des personnes diverses, occupant des rôles distincts dans le champ de la bande dessinée. Si certains entretiens étaient préexistants, j'en ai réalisé la plupart, ou ai réalisé des entretiens complémentaires, afin de nourrir mon angle d'étude. Ces données forment autant mon corpus que des bandes dessinées en tant que telles.

[36] Michel Pastoureau, avec Laurent Lemire, *L'Imaginaire est une réalité*, Paris, Seuil, coll. « Biographie », 2025, p. 33.

b) Des outils méthodologiques pluridisciplinaires

Les sciences de l'information et de la communication sont apparues comme une possibilité logique pour mes études : d'une part, je m'intéresse aux objets médiatiques depuis toujours ; d'autre part, c'est le champ qui englobe les métiers des bibliothèques, où j'évolue professionnellement. Pourtant, quand j'ai débuté cette thèse, je découvrais cette discipline relativement nouvelle, une des rares à être frontalement pluridisciplinaires. Cette diversité disciplinaire s'est révélée particulièrement féconde, l'objet bande dessinée en lui-même étant quasi par essence pluridisciplinaire, n'appartenant à aucun champ universitaire stabilisé tout en en accueillant volontiers plusieurs outils. C'est à ce titre que les chercheurs Éric Maigret et Matteo Stefanelli l'ont défini comme une « médiaculture[37] ». C'est aussi cette approche frontalement plurielle qu'a adoptée *Comicalités*, la seule revue de recherche francophone entièrement dédié au neuvième art, dans son texte de présentation[38], qui peut s'entendre en véritable programme. Enfin, c'est aussi la conclusion à laquelle était arrivé Éric Dacheux en considérant la bande dessinée comme objet intrinsèquement fécond pour le champ des sciences de l'information et de la communication, en structurant deux angles d'approche : la définition même des limites d'un média et une approche sensible (artistique) déjouant les codes de la communication pouvant paraître froids. Posons ici quelques éléments de sa réflexion, qui ont sens pour moi et qui guident ma lecture de la bande dessinée :

> Pourtant, en unifiant tous les outils de communication non directe (qui ne se déroulent pas en face à face) sous le terme « média », on se donnerait le moyen théorique d'étudier au plus près la réalité empirique caractérisée par la circulation/transformation d'un support à un autre (de la BD papier, à la BD numérique en passant par la BD devenue dessin animé, par exemple) ce que l'on nomme « l'intermédialité » et qui constitue, pour nous, le deuxième enjeu médiatique de la BD. […]
>
> La BD, comme le cinéma, est un média artistique. C'est justement cette présence forte du langage artistique dans le dispositif communicationnel de la BD qui fait qu'elle n'est pas perçue par le grand public comme un média de masse. À l'inverse, parce qu'elle ne nécessite ni musée ni salle spécialement équipée, la BD n'est pas vécue comme l'espace de sacralisation de l'artiste, mais comme le terrain de jeu du lecteur qui, en se confrontant à un univers singulier, se construit sa propre perception du monde. […]
>
> Simplement, la nature du média BD invite à dépasser les problématiques traditionnelles de la réception (les œuvres médiatiques comme produits culturels hégémoniques se heurtant aux

[37] Éric Maigret et Matteo Stefanelli (dir.), *La Bande dessinée, une médiaculture*, Paris, Armand Colin-INA, 2012.
[38] « Présentation », *Comicalités*, non daté, en ligne : https://journals.openedition.org/comicalites/362

ressources culturelles des publics, ou comme modèles de comportements permettant de faire face à ses problèmes relationnels), pour s'intéresser à la création mise en œuvre par le récepteur. En effet, cette réception créatrice est particulièrement visible dans la BD où c'est le lecteur qui fabrique le mouvement et procède au montage des séquences[39].

Ma recherche est marquée par cette pluralité : sciences de l'information et de la communication, mais aussi inspirations venues de l'histoire culturelle et de la littérature. Ainsi, sans être historien, les travaux de Pascal Ory[40], notamment autour de la bande dessinée, m'ont permis de trouver une direction pour cette thèse. De la même manière, sans être comparatiste, quelques lectures issues de la littérature comparée m'ont apporté une attention particulière à l'altérité en culture, notamment les travaux portant sur le Québec de chercheuses comme Aurore Turbiau ou Myriam Suchet. Cette ouverture m'a permis d'analyser certaines œuvres d'une manière inattendue. Elle m'a permis de compléter de manière intéressante les analyses classiques issues de la théorie bourdieusienne de la distinction, assumant un « bricolage méthodologique » particulièrement riche. Je rejoins en cela Pierre-François Dupont-Beurier qui considère que le processus de recherche ne peut se constituer sans une « part d'intuition, de pragmatisme ou de détournement conceptuel »[41] permettant d'établir des corpus et analyses scientifiques. Cette approche a par ailleurs été augmentée et mise à jour grâce aux travaux d'Éric Maigret sur les médiacultures[42] qui, s'ils ne m'ont pas fait entrer de plain-pied dans le champ des *cultural studies*, m'ont apporté une entrée utile pour moderniser mes grilles d'analyse. La bande dessinée se place en effet pleinement dans ce champ croisant des arts, lié à la culture de masse et étant *a minima* d'apparence populaire.

Étant donné la forme très contemporaine de l'objet étudié, une large partie du corpus, outre les œuvres et les périodiques dépouillés, est composée d'entretiens avec des acteurs du milieu. N'effectuant pas un strict travail sociologique, je n'ai pas pris le parti de retranscrire toutes les hésitations et autres scories porteuses de sens, mais j'ai tout de même recueilli quelques informations et textes sur l'entretien dans les études culturelles. Ces entretiens ont été réalisés de manière non directive, la majorité du temps via des systèmes de visioconférence, quelquefois en rencontre physique, en m'inspirant de la

[39] Éric Dacheux, « La bd un objet d'étude qui enrichit les SIC », *Les Cahiers de la SFSIC* n°10, 20 avril 2020, en ligne : http://cahiers.sfsic.org/sfsic/index.php?

[40] Notamment à travers les ouvrages *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004 ou L*a Culture comme aventure : Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008.

[41] Pierre-François Dupont-Beurier, « Petite philosophie du bricoleur (extraits) », dans Florence Odin, Christian Thuderoz (dir.), *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, coll. «« METIS LyonTech », 2010, p. 69.

[42] Éric Maigret et Éric Macé (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris, Armand Colin-INA, 2005.

méthodologie qualitative de l'anthropologue Jean-Pierre Olivier de Sardan[43] et les méthodes d'entretiens semi-directifs de Jean-Claude Combessie[44].

Enfin, ces approches mixtes, toutes tournées sur la question des échanges et transferts, ont également été enrichies de plusieurs modules universitaires d'études québécoises[45,46], qui m'ont permis de poser un regard plus global et aréal sur le travail mené. Face à cette pluridisciplinarité marquée, il me semble que les sciences de l'information et de la communication étaient bien la discipline adéquate pour mon travail.

Dans ce cadre, ma thèse va développer diverses séquences consacrées à un ou des regards sur la bande dessinée québécoise. Parfois l'angle d'analyse sera uniquement historique, ou comparatif, parfois des outils méthodologiques seront mêlés. Tous s'accompagnent d'une lecture fine d'un riche corpus s'étendant sur plus de 40 ans. En premier lieu, et même si l'analyse réelle débute à partir de la Révolution tranquille (1960), il convient de faire le portrait de la bande dessinée québécoise, de son émergence et des évolutions économiques qui entraînent la situation contemporaine. Ce contexte posé, nous débuterons diverses observations d'objets portant chacun leurs spécificités quant aux relations entre la bande dessinée québécoise et celle de la sphère francophone européenne. Cette étude des réceptions passe par une étude des transferts de formats et « styles » européens sur le marché québécois, sur l'influence du travail de certains auteurs d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique, sur l'émergence croisée de la critique de bande dessinée et la place des prix littéraires, sur des parcours exemplaires d'autrices et auteurs se déplaçant entre les aires et, à différentes étapes du projet, par des études de cas et analyses monographiques sur des œuvres, structures ou institutions qui incarnent ces mouvements. L'approche se veut donc pluridisciplinaire, avec pour objectif assumé d'observer un champ large non pour le décrypter dans sa totalité, mais pour en faire émerger les tendances, les originalités et les évolutions qui l'ont structuré au fil du temps.

---

[43] Jean-Pierre Olivier de Sardan, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. », *Enquête* n° 1, 1995, pp. 71-109. DOI : https://doi.org/10.4000/enquete.263

[44] Jean-Claude Combessie, *La Méthode en sociologie*, de Jean-Claude Combessie, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2007.

[45] La notion de « style » est très mobilisée en bande dessinée, principalement pour désigner une forme graphique imitable et reproductible, tout en ayant des formes assez floues. Ainsi le pseudo « style franco-belge » est lui-même composé de nombreux styles distincts, voire en opposition (les deux termes stylistiques les plus courants étant par exemple la « ligne claire » héritée d'Hergé, et « l'école de Marcinelle » plutôt dérivée de Franquin et Peyo – qui ont pourtant des tropes graphiques différents). Le terme « style » a même été utilisé de manière critique pour attaquer la bande dessinée en parlant par exemple de « style bande dessinée » ou de « style gros nez ». Ainsi, il n'existe à mon sens pas de « style européen ». Cependant, ce terme se retrouve chez différents acteurs. Sur ce sujet, voir Jacques Dürrenmatt et Benoît Berthou, *Style(s) de la bande dessinée*, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2019. Notamment les articles de Julien Baudry, Xavier Hébert, et Kevin Roger, « Hériter, imiter » (p. 53-111) et Maria Clara da S. R. Carneiro, Julie Demange, Xavier Guilbert, Catherine Mao, Sylvain Lesage et Côme Martin, « Évaluer le style dans les discours » (p. 345-388).

[46] Grâce à un financement de L'Association internationale d'études québécoises (AIEQ), j'ai en effet pu suivre deux programmes courts en études québécoises de l'Université TÉLUQ. J'en profite pour les remercier de cette aide qui me fut très utile.

L'ancrage théorique de mon travail se fait selon des méthodologies transversales, principalement celles héritées de l'histoire culturelle et de la littérature comparée, avec toujours pour objet la question des échanges, influences et transferts. Une question qui touche aussi bien au fond des œuvres qu'à leurs formes et aux choix éditoriaux, ou à des itinéraires d'acteurs. Sur ces sujets précis, les travaux sont relativement rares, même si l'on peut noter quelques articles monographiques sur tel auteur ou éditeur, ce qui a rendu mon travail à la fois très excitant et complexe.

Il existe cependant un nombre conséquent, et de plus en plus important, de travaux sur la bande dessinée québécoise. Ils ne sont que rarement liés directement aux échanges. Pourtant, la question de ces derniers a une telle importance qu'elle traverse ces travaux quoi qu'il en soit, que ce soit formulé ou non. Il ne s'agit pas ici de détailler la bibliographie ni toute la littérature, forcément dense, ayant été compulsée durant ma recherche, mais bien de présenter quelques travaux fondateurs et mon potentiel recul critique quant à ces travaux.

c) La bande dessinée québécoise et son histoire : état de l'art

Sans être saturée de titres, l'histoire de la bande dessinée québécoise a été explorée dans quelques ouvrages. Par ailleurs, un volume important est paru durant le temps de ma recherche, multipliant encore les possibles. Sur le champ de cette histoire, trois personnes se doivent d'être citées de manière autonome : Gérard Blanchard, Mira Falardeau et Michel Viau.

Gérard Blanchard n'est pas le plus productif, mais son importance est majeure et témoigne déjà de ce rapport de circulation au cœur de mon travail. Cet universitaire typographe est connu dans l'historiographie du neuvième art pour *La Bande dessinée, histoire des images de la préhistoire à nos jours*, ouvrage publié dans la collection universitaire des éditions Marabout en 1969. Si la perspective de ce livre, qui replace la naissance de la bande dessinée au pariétal, est aujourd'hui largement contestée[47], il a le mérite de poser un regard se voulant scientifique et historique sur le sujet. Le livre ne parle pas du Québec, mais Blanchard publie quatre ans plus tard dans *Communication & langages* un article spécifique sur la bande dessinée québécoise. Il est ainsi résumé dans le chapeau :

[47] Thierry Groensteen, « L'hypothèse Lascaux », *Communication & langages* vol. 178 (n° 4), 2013, p. 117-125. DOI : https://doi.org/10.3917/comla.178.0117

> On peut, aujourd'hui seulement, annoncer la naissance de la bande dessinée québécoise. Depuis quelques années existaient de nombreuses prémices, et comme une démangeaison de création chez beaucoup de jeunes dessinateurs. Grâce à quelques amis canadiens-français, Gérard Blanchard a pu se faire une idée sur cette naissance et vérifier sur place, l'an dernier, les éléments de ce qui pourrait constituer un dernier chapitre ajouté à son livre[48]

En réalité, Blanchard ne poursuit pas particulièrement son investissement universitaire sur la bande dessinée. Il n'en reste pas moins que cet article est le premier à être publié sur celle produite au Québec, ce qui lui donne une importance réelle. Nous reparlerons en détail du travail de ce Français qui a permis à certains Québécois de prendre conscience de leur Histoire.

Mira Falardeau, elle, est bien plus investie dans le champ que Blanchard. Cette Québécoise vient étudier en France pour soutenir en 1981 sa thèse en histoire de l'art sur *La bande dessinée faite par les femmes en France et au Québec depuis 1960*. Il s'agit sans doute de la première thèse évoquant la bande dessinée québécoise, un monde que Mira Falardeau pratique aussi comme autrice (elle scénarise et dessine), comme militante associative (cofondatrice en 1985 et présidente pendant plusieurs années de la Société des créateur(trice)s et ami(e)s de la bande dessinée), et comme éditrice (les éditions Falardeau de 1993 à 1999). Elle publie notamment au deuxième trimestre 1993 dans *Communication et langages* un retour sur l'article de Blanchard vingt ans après, instaurant un intéressant échange à la fois transgéographique et transtemporel[49]. Cet article, qui est avant tout un balayage généraliste et une présentation de divers auteurs importants, ouvre la voie à plusieurs autres travaux de Falardeau, comme un texte titré « La BD française est née au Canada en 1904[50] ». Dans ce texte, elle part du principe que la bande dessinée est consubstantielle au phylactère et qu'à ce titre le fait que la première planche à bulles en français soit signée par le Québécois Albéric Bourgeois dans *La Patrie* fin janvier 1904 signe la naissance de la bande dessinée française. Cette définition peut être contestée, et Falardeau s'ancre plutôt dans la vision faisant naître la bande dessinée avec l'États-Unien Outcault et son *Yellow Kid* (1896) et non avec le Suisse Töpffer (vers 1830). C'est plutôt logique et rappelle qu'au-delà de la langue, la BDQ est aussi, et sans doute principalement dans un premier temps, une bande dessinée américaine. On peut aussi se questionner sur la confusion des termes français et francophone, bien qu'il s'agisse d'une

[48] Gérard Blanchard, « Les bandes dessinées québécoises », *Communication et langages*, n° 19, 1973. p. 47-62. DOI : https://doi.org/10.3406/colan.1973.4029
[49] Mira Falardeau, « La bande dessinée au Québec », *Communication et langages* n° 96, 2e trimestre 1993, p. 46-62. DOI : https://doi.org/10.3406/colan.1993.2434
[50] Mira Falardeau, « La BD française est née au Canada en 1904 », *Communication et langages*, n° 126, 2000, p. 23-46. DOI : https://doi.org/10.3406/colan.2000.3036

pique symbolique intéressante, permettant un titre accrocheur. Falardeau agit comme chercheuse indépendante et publie régulièrement des articles, mais elle s'est surtout imposée comme l'historienne la plus médiatique de la bande dessinée québécoise. Elle a à ce titre publié plusieurs ouvrages, le plus important étant *La Bande dessinée au Québec* (Boréal, 1994, réédition augmentée chez VLB en 2006), qui a eu un assez large écho médiatique. Plus récemment, elle a publié *L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec* (Presses de l'Université Laval, 2020), qui se veut un portrait de la production contemporaine. Ces deux ouvrages sont d'une écriture fluide et donnent un certain nombre d'informations utiles. Toutefois, ils ont également des biais notables et des erreurs factuelles relevées par plusieurs spécialistes[51]. Ainsi, les travaux de Falardeau sont des sources assurément intéressantes mais nécessitant toujours d'être recroisées. Récemment, Falardeau a par ailleurs publié un des rares textes explorant directement les questions identitaires brassées par ma thèse, même s'il adopte un autre angle, avec l'article « Y a-t-il des traces de l'identité canadienne dans la BD québécoise ? », paru dans *Alternative francophone* en 2016[52]. À la manière du travail de Philippe Rioux, dont je parle un peu plus loin, cet article m'a été utile pour travailler des angles d'accroche du sujet et donner des contrepoints à un regard sans doute trop focalisé sur une unique relation, celle avec l'Europe.

Michel Viau, de son côté, vient plutôt du milieu bédéphile et n'a pas réalisé d'études universitaires sur le sujet. Après la publication de *BDQ : Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours* (Mille-Îles, 1999), qui est une large bibliographie commentée des publications québécoises, il publie de nombreux articles dans des supports allant du fanzine au site gouvernemental. Autorité reconnue sur le sujet, il fait paraître une *Histoire de la bande dessinée au Québec*, dont un premier volume sort en 2014 chez Mem9ire avant une réédition en deux volumes largement augmentée chez Station T en 2021 et 2022. La période historique traitée s'arrête pour le moment à 1979, et la seule décennie 1968-1979 occupe tout le second volume, confirmant la logique de notre bornage chronologique. Michel Viau se définit lui-même comme un compilateur et non comme un chercheur : dans des échanges personnels, il m'a expliqué souhaiter donner accès aux informations pour qu'elles soient ensuite analysées par des chercheurs. Il y a là sans doute une part de complexe, car il fait *de facto* un travail de dépouillement et

[51] Voir ma recension du premier ouvrage : Maël Rannou, « Histoire de la bande dessinée au Québec », *Du9*, septembre 2013, en ligne : https://www.du9.org/chronique/histoire-de-la-bande-dessinee-au-quebec/ ou celle du second par Marianne St-Jacques, « *L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec* : une meilleure édition la prochaine fois ? », *Actuabd*, 22 juillet 2020, en ligne : https://www.actuabd.com/L-Art-de-la-bande-dessinee-actuelle-au-Quebec-une-meilleure-edition-la

[52] Mira Falardeau, « Y a-t-il des traces de l'identité canadienne dans la BD québécoise ? », *Alternative francophone,* vol. 1 (n° 10), septembre 2016, p. 136-155. DOI : https://doi.org/10.29173/af27263

de mise en perspective propre à l'historien, même s'il ne cherche pas à hiérarchiser. Par ailleurs, Michel Viau a vu son travail accrédité par le milieu universitaire, puisqu'il a participé à plusieurs colloques ces dernières années et est désormais chargé d'un cours sur l'histoire de la bande dessinée québécoise à l'Université du Québec en Outaouais. Enfin, on peut rappeler qu'une spécificité de la recherche historique en bande dessinée, qui peut sans doute se retrouver dans d'autres champs d'arts minorisés, est de s'appuyer de manière régulière sur des ressources produites par des amateurs éclairés, ici les bédéphiles[53].

Aux travaux de ces chercheurs, tous à la fois actifs dans et hors le milieu universitaire, s'ajoutent aussi quelques articles universitaires publiés en anglais. Ils sont minoritaires dans notre corpus, mais si le Québec se vit assurément comme une société distincte du reste du Canada, il n'en est pas moins une partie de celui-ci. Par conséquent, les échanges avec les provinces voisines sont majeurs sur le plan économique – même si plus réduit, pour cause de critère linguistique, dans le marché de l'édition. Jean-Paul Gabiliet a notamment publié en 2009 dans *The Cambridge History of Canadian Literature*[54], un parcours historique de la bande dessinée canadienne qui a un double intérêt : inclure la BDQ au sein de cet ensemble et inclure la bande dessinée canadienne au sein de l'histoire de la littérature nationale, un réflexe malheureusement encore rare. Il y rappelle notamment qu'à l'époque du dessin d'humour, plusieurs auteurs majeurs étaient Québécois (mais parfois expatriés aux États-Unis), puis que la bande dessinée francophone a eu de grandes difficultés à exister jusqu'aux années 1970. Il permet notamment de voir que, soumises à de massifs exports de leurs voisins du sud, les provinces anglophones réussissaient tout de même tant bien que mal à produire régulièrement des *comics* locaux. Notre travail de synthèse historique rejoint ses conclusions, son article permettant d'aborder une histoire parallèle rarement évoquée dans un aspect global.

Par ailleurs, une des rares revues de c*omics studies*, *European Comics Art*, a consacré un numéro à la bande dessinée québécoise en juillet 2012, un choix qu'ils jugent d'ailleurs nécessaire de justifier en introduction : « En choisissant la bande dessinée québécoise comme thème pour ECA, nous n'induisons pas, bien sûr, qu'il s'agit d'une

[53] Sylvain Lesage, « Bande dessinée et histoire. De l'histoire des représentations à l'histoire culturelle », *Sociétés & Représentations*, vol. 53 (n° 1), 2022, p. 15-38. DOI : https://doi.org/10.3917/sr.053.0015 Notamment « Le projet d'écriture d'une histoire de la bande dessinée est donc indissociable de l'émergence de la bédéphilie, qui établit le socle de notre connaissance du médium. »
[54] Jean-Paul Gabiliet, « Comic Art And Bande Dessinée: From The Funnies To Graphic Novels », dans Coral Ann Howells et Eva-Marie Kröller dir.) , *The Cambridge History of Canadian Literature*, Cambridge University Press, 2009, p. 460-477.

sous-catégorie de la bande dessinée européenne. »[55] Ceci étant dit, le texte ne développe guère plus ce rattachement et propose quatre articles d'aspect bien différents. Le sommaire propose un article de Christopher Rolfe, universitaire spécialiste du cinéma, qui cherche à replacer la BDQ post-Révolution tranquille dans son contexte artistique et politique[56], suivi d'un texte de Jimmy Beaulieu revenant sur son propre travail tout en le mêlant à la découverte enthousiaste de l'effervescence du milieu alternatif dans les années 1990[57]. Vient ensuite un article de Catriona MacLeod[58] qui aborde la place de l'autobiographie dans les récits dessinés de femmes avant de proposer une étude de cas de *Changements d'adresses,* de Julie Doucet, témoignant de l'incontestable importance de cette autrice sur laquelle nous reviendrons à plusieurs reprises. Enfin, le dernier article est signé Jacques Samson, figure tutélaire de la recherche sur la bande dessinée au Québec, correspondant québécois des *Cahiers de la bande dessinée* dans les années 1980. Cependant, son article ne parle pas du tout de BDQ mais de *Tintin au Tibet*. Si ce texte témoigne certes de l'importance de ce héros au Québec, il propose une digression sur la rêverie, et une analyse de case spécifique comme acmé du récit, sans rapport aucun avec notre sujet.

Pour compléter ce court corpus anglophone, il semble pertinent de citer *BDQ: Essays and Interviews on Quebec Comics*,[59] un recueil d'articles et d'entretiens coordonné par Andy Brown en 2017. S'il ne s'agit pas d'un ouvrage universitaire, Brown a un regard intéressant puisque cet éditeur a fondé sa maison, Conundrum Press, à Montréal, avant de la déménager en Nouvelle-Écosse. Anglophone, il publie des auteurs de tout le Canada, et des Québécois des deux langues. Bien que nous ayons découvert ce titre tardivement, il apparaît que les choix entrepris dans ce recueil croisent un grand nombre des nôtres. Ainsi Brown retient-il également dans ces 20 chapitres plusieurs sujets identiques aux nôtres, même si l'angle n'est pas le même. Comme dans cette thèse, on croise donc Albert Chartier, *Red Ketchup,* Henriette Valium, Julie Doucet, les mini-albums *underground* des années 1990, Jimmy Beaulieu, Juli Delporte, Sylvie Rancourt, Zviane et Iris. Si ce regard est profondément situé, celui d'un éditeur alternatif montréalais, il a confirmé les choix opérés pour ce qui concerne cet espace.

[55] « By taking Québécois comic art as our theme for ECA, we do not, of course, imply that it is a subcategory of European comic art », non signé, dans « General introduction », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 1.
[56] Christopher Rolfe, « Round and About the Bande Dessinée Québécoise: From its Early Days to Chiendent », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 9-24.
[57] Jimmy Beaulieu, « Automythology », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 25-56.
[58] Catriona MacLeod, « Sex and Death in Quebec: Female AutobioBD and Julie Doucet's *Changements d'adresses* », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 57-70.
[59] Andy Brown, *BDQ: Essays and Interviews on Quebec Comics*, Conundrum Press, 2017.

Pour en revenir au corpus québécois francophone, un quadruple numéro (n° 46-47-48-49) de la revue littéraire d'avant-garde *La Barre du jour* titrée « La bande dessinée kébékoise » (janvier 1975), fait figure d'acte fondateur dans l'affirmation d'une bande dessinée autonome[60]. Le numéro mêle réflexions générales sur la bande dessinée et sa légitimation, présentation d'initiatives locales et volonté d'affirmation, notamment à travers un long plaidoyer en BD de Pierre Dupras. Dans le même esprit, mais plus récemment, à l'hiver 2018, la revue *Voix et images* volume XLIII n° 2 (128) a consacré un numéro dirigé par Carmélie Jacob et Catherine Saouter à « La bande dessinée québécoise ». S'il n'est pas axé sur les échanges avec l'Europe, on y découvre un panorama utile pour faire le point sur l'observation du sujet par le milieu universitaire à cette période. Il existe bien sûr de nombreuses autres personnes travaillant sur la bande dessinée québécoise. C'est le cas des chercheurs Sylvain Lemay, Anna Giaufret ou Chris Reyns-Chikuma, les journalistes Marianne St-Jacques ou Raymond Poirier, ou un certain nombre de bédéphiles devenus experts et médiateurs comme Jean-Dominic Leduc ou Michel Guiguère, qui publient régulièrement des articles et ouvrages sur des auteurs ou des pans historiques. Leurs travaux seront évidemment exploités, d'autant plus pour Jean-Dominic Leduc qui a cosigné avec Michel Viau *Les Années Croc - L'histoire du magazine qu'on riait* (Québec Amérique, 2013). Cet ouvrage, qui retrace avec force entretiens et illustrations l'histoire de ce magazine satirique majeur, sorte de *Mad* québécois, est très utile pour documenter cette expérience qui a permis une première vague de professionnalisation dans le milieu. Surtout, même si ce n'est pas le sujet du livre, *Croc* est dès sa création marqué par l'influence de *Pilote.* C'est d'ailleurs lors d'un voyage d'étude en Europe organisé pour la jeune garde de la bande dessinée québécoise que Pierre Fournier et Réal Godbout (futurs piliers de *Croc*) se rencontrent. Enfin, pour témoigner de la vision de la bande dessinée québécoise, de l'évolution des discours et notamment de l'influence des prix angoumoisins, la presse généraliste québécoise (Radio-Canada, *La Presse*, *Le Devoir…*) paraît aussi importante que ces articles spécialisés. J'ai dans ce but dépouillé un certain nombre de journaux et sites durant plusieurs années.

En dehors de l'article précité de Mira Falardeau, quelques documents mettent cependant en valeur la bande dessinée québécoise sous le spectre des échanges et de la réception. Si leur nombre est faible, ils ont été particulièrement utiles à ma recherche et se doivent d'être cités en détail.

[60] André Carpentier, *La Barre du jour* n° 46-47-48-49, dossier « La bande dessinée kébécoise », 1er trimestre 1975.

d) Études sur la BDQ et les circulations : état de l'art d'un corpus bien modeste

Dans ces marqueurs de circulation apparaissent d'abord les expressions du Québec en Europe francophone. Jusqu'il y a quelques années, la chose était relativement rare, souvent folklorisée. Un certain nombre de ces apparitions seront évoquées dans les chapitres suivants, mais trois éléments semblent particulièrement marquants et précurseurs :

– En 1982, le libraire d'Albi Denis Privat, par ailleurs collaborateur du fanzine français *Haga,* présente une exposition sur « La bande dessinée québécoise en 1982 », accompagnée d'un catalogue rédigé par le professeur au Cégep de Sherbrooke et bédéphile forcené Richard Langlois. L'exposition tourne dans quelques autres villes françaises (Toulouse, Dreux, Saint-Malo, etc.), permettant de braquer les projecteurs sur ces travaux alors complètement inconnus[61] ;

– Jacques Samson publie son travail. Cet universitaire va très tôt donner des cours au Cégep de Maisonneuve (les sources laissent envisager un début en 1973, comme Langlois) et organiser des colloques sur la bande dessinée à Montréal. En tant que correspondant québécois des *Cahiers de la bande dessinée*, revue française dirigée par le Belge Thierry Groensteen (de 1984 à 1990), il permet de régulières incursions de la bande dessinée québécoise sur le territoire européen, occasionnant quelques rebonds que nous étudierons ;

– Même si c'est plus tardif, l'apparition en 2010 d'un chapitre dédié à la bande dessinée au Québec dans le *Larousse de la BD* dirigé par Patrick Gaumer est très notable. On semble enfin prendre la mesure d'un territoire à étudier. Ce chapitre est d'ailleurs rédigé par Michel Viau. Notons qu'il y avait déjà quelques occurrences de Québécois dans les éditions précédentes.

Il est déjà possible d'analyser en termes de discours et de circulations ces évocations de la bande dessinée québécoise en terres européennes, et ce sera l'objet d'un de nos chapitres. Toutefois, ces dernières années ont également vu paraître des ouvrages et articles permettant de pleinement poser la question des échanges et transferts entre la bande dessinée québécoise et celle d'autres zones.

[61] Maël Rannou, « La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir », *Études canadiennes* n° 90, juin 2021, p. 113-139. DOI : https://doi.org/10.4000/eccs.4774

Le premier d'entre eux est un article d'Anna Giaufret, professeure de littérature, spécialisée dans la linguistique française à l'Université de Gênes, qui étudie depuis plusieurs années le parler québécois montréalais à travers la bande dessinée et a publié en 2021 une synthèse de ses travaux aux Presses universitaires de Laval. En 2011, elle a publié dans la revue *Publif@rum* l'article « La BD québécoise : *Magasin général*, la langue entre imaginaire et représentation »[62]. Dans ce texte, elle étudie l'emploi de la langue dans cette série, réalisée par deux auteurs français émigrés au Québec, mettant en scène le Québec rural du début du XXe siècle. Elle y décrypte notamment les tensions propres à ce récit, les spécificités langagières et un propos touchant à l'identité, à fort risque de folklorisation. Elle souligne les stratégies mises en place par les auteurs pour tenter d'éviter cet écueil et de retranscrire un parler naturel, notamment en recourant à l'aide du Québécois Jimmy Beaulieu. Si l'angle est spécifique, il est clairement tourné vers la question de la circulation, du transfert et de l'appropriation/affirmation. C'est entre autres en le lisant que j'ai imaginé que ce sujet pouvait donner quelque chose de riche.

La revue *Sentinelle*, dont trois numéros ont été publiés par Jean-Dominic Leduc en 2015, avait pour objet l'étude de bande dessinée, principalement québécoise ; des travaux d'autres aires pouvaient ponctuellement être abordés. Si tous les numéros constituent un terreau utile, le deuxième accueille un article de Michel Viau[63] étudiant directement les stratégies d'implantation d'éditeurs européens de BD au Québec, avec une étude particulièrement détaillée sur Dargaud Canada. Ce travail, qui met en avant diverses tentatives d'implantations spécifiquement pensées pour le Québec, a été une source majeure du chapitre sur ces questions de stratégies d'éditeurs, et m'a aiguillé sur cette piste stimulante. Dans le même esprit, même si j'en ai peu exploité l'exemple puisqu'il est à sens unique et déjà bien exploré par ces livres, Tristan Demers a consacré en 2010 un ouvrage sur la réception de *Tintin au Québec,* puis en 2018 un ouvrage à celle d'*Astérix*[64]. Par les nombreux détails de reprises et d'adaptations locales, notamment via la publicité – qui mène par exemple Obélix à chanter la gloire de Coca-Cola en duo avec Céline Dion[65] –, l'ouvrage ouvre des pistes à explorer de manière générale dans mes études de la réception d'œuvres des différents côtés de l'Atlantique.

Enfin, s'il ne parle pas des liens avec l'Europe, Philippe Rioux a soutenu en 2019 son doctorat en études françaises sur le genre superhéroïque au Québec, thèse

[62] Anna Giaufret « La BD québécoise : *Magasin général*, la langue entre imaginaire et représentation », *Publif@rum* n° 14, février 2011,
[63] Michel Viau, « La filière québécoise : la BD franco-belge au Québec », *Sentinelle* n° 2, 2e trimestre 2015, p. 6-29.
[64] Tristan Demers, *Astérix chez les Québécois – Un Gaulois en Amérique*, Montréal, Hurtubise, 2018.
[65] Cette publicité de 1991 peut être visionnée ici : https://www.youtube.com/watch?v=DPpBIz_7MoE

développée dans un ouvrage publié en 2021[66]. De manière intéressante, cette thèse explore presque le pendant inverse, à savoir les circulations et transferts culturels entre les États-Unis et le Québec via les super-héros, incarnations iconiques de la bande dessinée états-unienne. Si ce travail n'a pas été directement utile en tant que source, il l'a été énormément en regard de mon travail : apport méthodologique, échanges stimulants avec son auteur. Dans cette thèse, la question du transfert est encore plus centrale. Il y a en effet adaptation directe d'un type identifié de héros. C'est moins le cas dans la bande dessinée que j'étudie. Il n'empêche que cela indique et rappelle combien la société québécoise, et donc sa bande dessinée, est au croisement de multiples confluences.

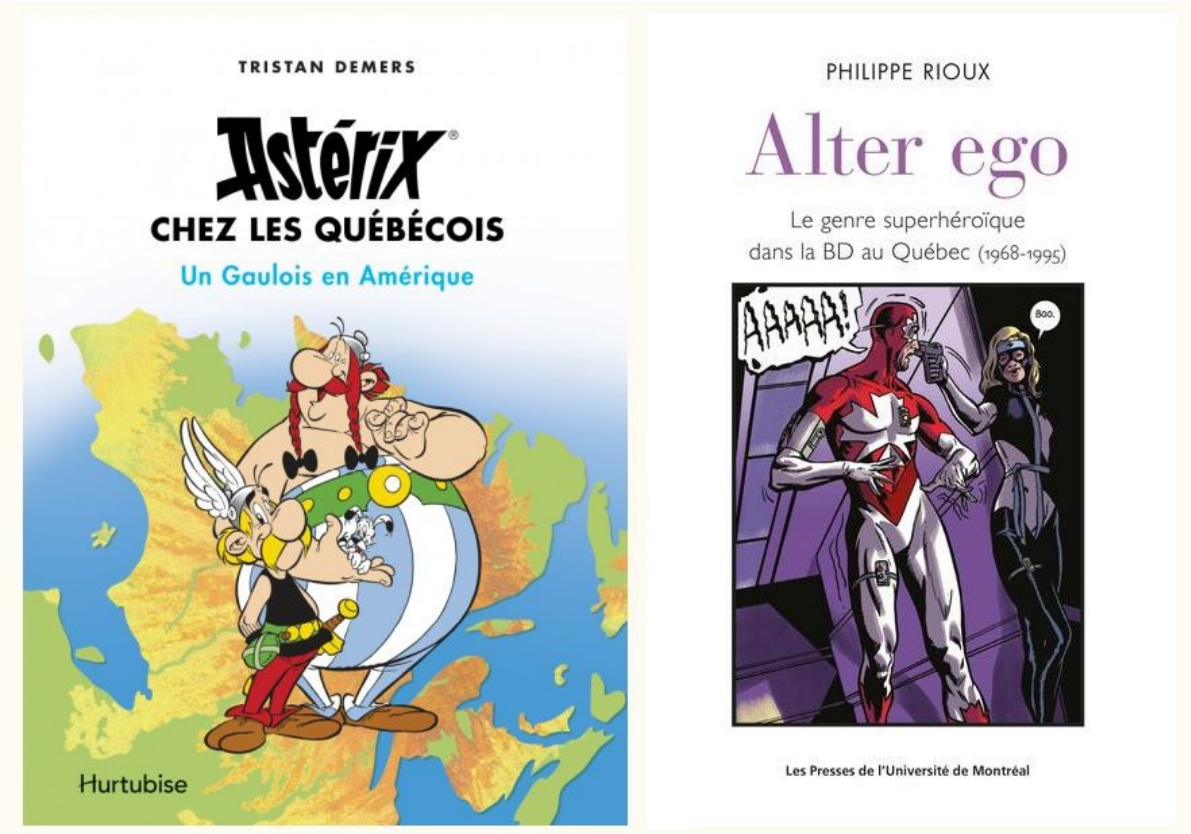


FIG 4 : Deux ouvrages récents étudiant des circulations entre la BDQ et d'autres aires : *Astérix chez les québécois, un Gaulois en Amérique* de Tristan Demers, Hurtubise, 2018, et *Alter ego, le genre superhéroïque dans la BD au Québec (1968-1995)*, de Philippe Rioux, Presses de l'Université de Montréal, 2022.

La présentation rapide de ce corpus d'articles et ouvrages de fonds approchant mon sujet montre un territoire encore à défricher mais aussi un très fort dynamisme. Alors que le sujet de la bande dessinée québécoise n'était évoqué qu'épisodiquement depuis

[66] Philippe Rioux, *Alter ego : Le genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec (1968-1995)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.

les premières tentatives dans les années 1970, les années post-2010 ont montré une augmentation nette des propositions sur le sujet. Qui plus est, plusieurs articles et ouvrages qui apparaissent comme étant de véritables points d'ancrages théoriques pour mon travail sont parus entre 2019, véritable début de ma thèse, et 2025, date de fin de rédaction. Certes, ils m'étaient très utiles et permettaient de mieux exploiter certains exemples. Hélas, cela poussait aussi à régulièrement renoncer à certains axes ou à en ouvrir de nouveaux afin de ne pas faire de redites. Il est fort probable que d'autres études paraissent alors que j'écris ces lignes ou que mon texte est déposé. Je prends le parti d'y voir une recherche vivante et actuelle, qui rend mon travail d'autant plus utile qu'il intéressera d'autres chercheurs !

3) Structure de la thèse

La thèse se divise en six chapitres regroupant 32 sous-parties. Le premier chapitre vise à poser le contexte historique de la bande dessinée québécoise de sa création à la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours. Plusieurs ouvrages existent sur ce sujet, il s'agit donc avant tout d'une synthèse, même si la période contemporaine n'est pas encore couverte par un ouvrage de référence. Il permet ainsi de rapidement balayer les origines de ce qui va être étudié, tout en mettant déjà en lumière des cas de circulations précédant les années 1960. Il présente également quelques cas représentatifs qui ne seront pas étudiés plus avant dans les parties suivantes.

Ces bases posées, le deuxième chapitre explore différentes tentatives et expériences éditoriales de transferts de revues, maisons d'édition ou formats d'un Océan à l'autre. Il s'attache à décrire un certain nombre d'échanges au sein de la bédéphilie, en n'intéressant pour l'instant pas ou peu aux auteurs. Il établit que jusqu'à la deuxième moitié des années 1980, les échanges sont souvent à sens unique : Europe vers Québec. Ce chapitre aborde quelques expériences postérieures, en regard. Toutefois, il se borne globalement à ce qui va émerger par la suite, notamment avec l'apparition de Julie Doucet.

Les chapitres suivants se consacrent à des études de cas via des parcours d'auteurs, parcours personnels comme parcours éditoriaux de leurs productions. Ils avancent chronologiquement et thématiquement. Chacun des chapitres couvre une période temporelle : grossièrement 1985-1999 pour la troisième, 2000-2010 pour la quatrième et l'ultracontemporaine pour la cinquième. Bien entendu, la carrière des auteurs

peut déborder sur l'une ou l'autre des bornes. C'est la période de leurs débuts ou de leur succès le plus important qui leur donne place dans le chapitre idoine. Sont ainsi étudiés des figures marquantes comme Julie Doucet, Guy Delisle, Sylvie Rancourt, Michel Rabagliati, Jimmy Beaulieu, le duo Régis Loisel et JeanLouis Tripp, ou Delaf et Dubuc, à travers la série *Les Nombrils*. On trouve aussi quelques figures moins connues, comme Simon Bossé, Grégoire Bouchard ou les autrices Juli Delporte et Mirion Malle.

Dans la même logique de construction s'intéressant aux auteurs puis aux maisons d'édition et relais d'influence, le sixième et dernier chapitre est en quelque sorte le pendant du deuxième, si ce n'est qu'il porte sur l'époque post-2000. Il propose des portraits monographiques d'éditeurs, Pow Pow et Glénat Québec, mais décrit aussi des stratégies de distribution et de légitimation (adaptations, récompenses, stratégies commerciales, etc.). Il se veut une manière d'aborder un autre discours que celui des auteurs sur cette question de l'échange. Porté sur la réception, il ne s'intéresse cependant que de loin aux libraires ou bibliothèques, *de facto* peu inscrits dans le processus d'échange transnational qui nous préoccupe.

Il aurait pu il y avoir encore des dizaines de cas à étudier. Néanmoins, riche de ces nombreuses études de cas et portraits croisés, qui rebondissent régulièrement tout au long du texte, il semble qu'il y ait ici assez de matériel pour pouvoir apporter les premières conclusions.

I. Naissances de la bande dessinée québécoise : une histoire entre influences et affirmations

En 2009, le scénariste, critique et enseignant Thierry Smolderen publie aux Impressions Nouvelles l'ouvrage *Naissances de la bande dessinée*, qui reprend et synthétise plusieurs de ses thèses sur la bande dessinée et son histoire. En rupture avec la majorité de l'historiographie, il rattache les origines du médium au peintre et graveur anglais William Hogarth ou au romancier Laurence Sterne. Il dévoile ainsi plusieurs origines possibles et montre que les figer n'est pas si nécessaire, dans un art par essence situé dans les croisements. D'où le pluriel au mot « naissances ». Si je ne partage pas forcément sa vision en tous points, cette façon d'approcher « les naissances » me semble infiniment plus riche qu'une date fermée, d'autant plus pour la bande dessinée québécoise qui n'a justement cessé de naître et de disparaître depuis ses possibles naissances.

Encore une fois, je fais le choix ici de me focaliser sur les bandes dessinées francophones – un choix en partie illusoire puisque dans certains cas la collusion avec les imports états-uniens est immédiate, des planches d'origines diverses paraissant parfois reliées ensemble. Il faut toutefois bien garder en mémoire que, pour reprendre une synthèse de Jean-Paul Gabilliet et Laura Caraballo, « le Canada, pays du multiculturalisme institutionnalisé, constitue un exemple frappant d'espace national au sein duquel les bandes dessinées circulent de manière très inégalitaire et dissymétrique suivant leurs langues d'origine et les identités culturelles de leurs créateurs.rices »[67]. Ainsi, si j'insiste sur la lutte d'autonomisation de la bande dessinée québécoise face aux planches européennes, il faut toujours avoir en tête cette pression linguistique, d'autant plus que l'anglais fut jusqu'aux années 1970 la langue du pouvoir économique.

[67] Jean-Paul Gabilliet et Laura Caraballo, « BD, comics, historietas, quadrinhos : les circulations transnationales de la bande dessinée au sein de l'espace américain », *IdeAs* n° 19, mars 2022, en ligne. DOI: https://doi.org/10.4000/ideas.12039

1) Les premières bandes dessinées bas-canadiennes

Si la bande dessinée québécoise ne naît vraiment qu'avec l'apparition de la conscience québécoise, il y a évidemment eu une bande dessinée en terre québécoise, ou « canadienne française », bien avant les années 1960. Par ailleurs, si l'étude réalisée est placée post-Révolution tranquille, quand le terme « québécois » devient consensuel, il existe un nationalisme québécois bien avant cette période, à vrai dire dès les premiers conflits entre Anglais et Majorité francophone. Créée en 1763 après la conquête anglaise, la province de Québec recouvre en réalité ce qui correspond aujourd'hui peu ou prou à une grande partie du Québec et à une partie de l'Ontario. Afin de conserver une certaine paix sociale entre communautés, un équilibre est alors trouvé, dans lequel les Francophones peuvent garder une liberté religieuse et appliquer un système juridique inspiré des Français. Vingt ans plus tard, après la guerre d'indépendance des États-Unis et les traités de Paris et Versailles, la province doit accueillir près de 40000 loyalistes britanniques. Ces derniers ne se satisfont pas d'un système dual et veulent pouvoir utiliser les lois civiles britanniques. Afin de conserver la paix dans le pays, l'Acte constitutionnel de 1791 divise la province de Québec en deux : le Haut-Canada anglophone et protestant, à système britannique, et le Bas-Canada, francophone et catholique au système juridique proche des Français[68]. Le Bas-Canada représente l'ancêtre du Québec d'aujourd'hui. Dès lors, la caricature s'empare régulièrement de ces enjeux linguistiques et identitaires. Cependant, elle reste relativement éloignée de la bande dessinée.

La question de l'acte de naissance de la première bande dessinée québécoise est un sujet qui a été débattu, et a vu plusieurs propositions s'affronter. Comme souvent dans ces choix de primauté, la question de la fierté nationale est présente : comme père de sa bande dessinée, l'Europe a tendance à choisir le Suisse Rodolphe Töpffer, l'Amérique l'États-Unien Richard F. Outcault. En 2017, à l'occasion de l'édition d'un album sur la vie parlementaire, l'Assemblée nationale du Québec met en valeur une trouvaille déjà signalée dans ses ouvrages par Michel Viau : la première bande dessinée publiée l'aurait été au Canada en 1792, sous la forme d'une affiche électorale[69], à l'occasion de la première élection organisée sur le territoire. Une date qui fixerait la naissance de la bande dessinée plus de 35 ans avant les premières bandes de Töpffer !

[68] John A. Dickinson et Brian Young, « De la Nouvelle-France au Bas-Canada 1650-1815 », dans *Brève histoire socio-économique du Québec*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014 [1992 ; 1e éd. en anglais : 1988], p. 49-87.

[69] Assemblée nationale du Québec, « Recueil *1792 : à main levée*. Un ouvrage incontournable alliant histoire, politique et bande dessinée ! », site de l'Assemblée nationale du Québec, 24 mars 2017, en ligne : https://www.assnat.qc.ca/fr/actualites-salle-presse/nouvelle/Actualite-45533.html

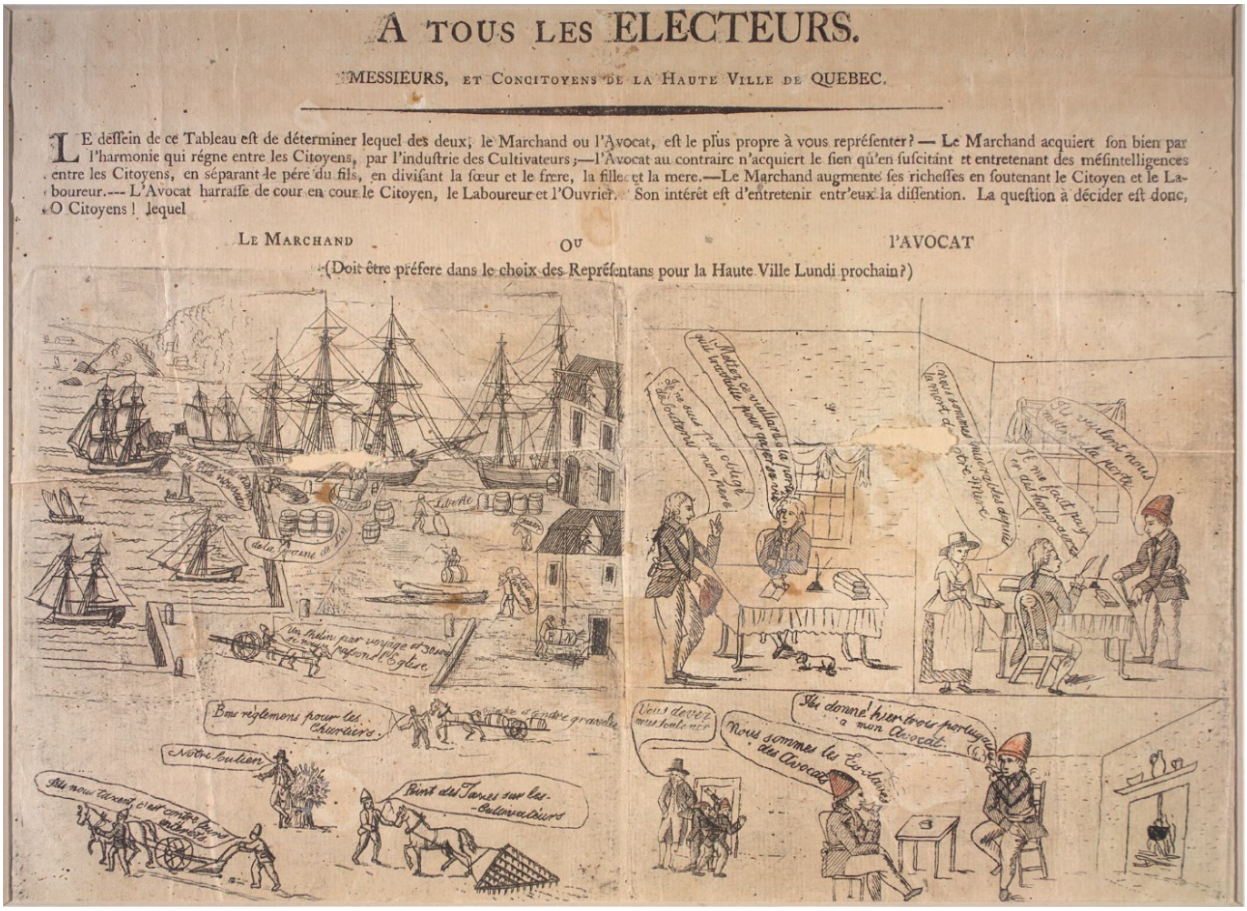


FIG 5 : Anonyme, *À tous les électeurs*, 1792.

L'argument, forcément séduisant, a d'ailleurs été repris sur plusieurs sites généralistes, comme celui de la revue *L'Histoire*, qui donne la parole à Christian Blais, historien de la bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec. Ce dernier est toutefois un peu plus nuancé que le texte, avant tout promotionnel, de son institution :

> Il n'existe pas de consensus quant à la définition même de ce qui constitue spécifiquement une bande dessinée. Il n'en demeure pas moins que les éléments contenus dans les deux planches qui composent *À tous les électeurs* préfigurent la bande dessinée contemporaine. S'y trouvent le dessin au trait, le dialogue inscrit dans des phylactères, un champ-contrechamp et, surtout, la succession d'images sous forme de cases articulées en séquence narrative dans l'espace d'une même planche. Cette séquence narrative se déploie, au demeurant, sur deux bandes superposées, préfigurant ainsi la forme qui s'imposera bien plus tard. De quoi convaincre les tenants d'une définition plus restrictive du neuvième art !
>
> Cette bande dessinée est indéniablement la plus ancienne « BD à bulles » d'expression française recensée à ce jour. Qu'elle apparaisse au Bas-Canada n'est pas fortuit. Après tout, ce

sont des colons britanniques, déjà adeptes du phylactère dans leur caricature depuis le XVIIe siècle, qui l'ont réalisée pour un lectorat francophone[70].

S'il tente d'indiquer que tout dans ce placard[71] peut rejoindre la définition de la bande dessinée, Blais reste prudent en parlant de « préfiguration ». C'est sans doute l'attitude la plus rationnelle et prudente ; il existe en effet de nombreuses caricatures, dessins, voire vitraux, utilisant des phylactères, sans que le nom de « bande dessinée » ne puisse les qualifier. L'aspect séquentiel avancé est tout à fait notable, mais reste malgré tout assez mineur. Il est déjà présent dans des fresques et tout au long de l'histoire de l'enluminure. Dans son exposition « La BD avant la BD[72] », la BnF montre ainsi de très nombreux exemples de récits séquentiels qui datent de l'époque carolingienne. On y retrouve un rapport texte/image réel, même s'il ne passe pas par des bulles de texte, même s'il est avant tout illustratif. Le texte accompagnant ce riche travail parle de « proto-BD ». Cela semble éventuellement s'appliquer à l'affiche *À tous les électeurs*, qui utilise d'abord l'image dans un rapport communicationnel, de simplification. Elle n'a pas prétention de concevoir un nouvel art. Les bulles y décrivent des événements plus qu'elles ne donnent parole. La bulle n'a d'ailleurs rien de définitionnel pour la bande dessinée : au contraire, les bandes dessinées muettes sont une synthèse parfaite des potentiels de l'art séquentiel.

Tout ceci est certes débattable mais rejoint un argument qui semble efficace pour fixer Töpffer comme origine. Au-delà des critères descriptifs ou techniques, il en est un majeur : la conscience du médium[73]. Et c'est bien Töpffer qui, en 1845, publie un *Essai de physiognomonie* où il dépeint cet art nouveau, art dont il explique à ses pairs Goethe ou Saint-Beuve qu'il se différencie directement de ce qui existe. Il peut exister des précurseurs. Mais la conscience du médium par son artiste fixe à mes yeux la rupture permettant d'affirmer la naissance.

S'il ne bouscule certainement pas la chronologie du neuvième art, le placard de 1792 reste un document tout à fait intéressant pour montrer la présence d'une culture graphique imprimée et l'usage du dessin avec paroles dans le contexte bas-canadien. Cette tradition semble héritée du continent européen, et particulièrement de l'histoire de la caricature anglophone : le premier caricaturiste canadien recensé est le marquis Georges

[70] Olivier Thomas, « "À tous les électeurs", une BD de 1792, entretien avec Christian Blais », *L'Histoire*, 24 novembre 2017, en ligne https://www.lhistoire.fr/tous-les-%C3%A9lecteurs-une-bd-de-1792
[71] Le terme « placard » désigne dès le Moyen Âge des imprimés destinés à être affichés publiquement. Ils contenaient du texte, des règlements, des pamphlets… Les progrès techniques se faisant, l'image y est peu à peu apparue.
[72] Danièle Alexandre-Bidon, Françoise Juhel et Emmanuelle Berenger, « La BD avant la BD », exposition virtuelle de la BnF, 2002, en ligne : http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm
[73] Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée,* Paris, Hermann, collection « savoir : sur l'art », 1994.

Townshend, officier anglais lors de la prise de Québec, dont les caricatures comportent toutefois un texte en français. Si le placard électoral n'est, lui, pas signé, il reste relativement isolé dans le paysage politique et artistique, accompagné de quelques imports d'estampes françaises et britanniques. Selon les spécialistes, il faut « attendre le XIXe siècle pour que la presse satirique prenne vraiment son élan avec la parution à Montréal et à Québec de plus de 70 périodiques, souvent éphémères, entre 1844 et 1900[74] ». La naissance de la bande dessinée en Amérique est particulièrement portée par la presse, et le Québec ne fait pas exception. C'est donc avec ce contexte de fort dynamisme de presse illustrée que le neuvième art peut vraiment émerger dans la Province, dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

Dans son *Histoire de la bande dessinée au Québec,* Mira Falardeau considère que la première bande dessinée québécoise paraît le 18 août 1900 dans le journal satirique *Le Canard* sous le titre « Petit chien sauvage et savant », signée d'un certain Morissette[75]. Si le gag présenté est assurément une bande dessinée muette, rien ne permet pourtant d'identifier l'auteur – contrairement à d'autres dessins du numéro, il n'y a pas de signature. Le nom de Morissette n'apparaît par ailleurs nulle part, si ce n'est dans une publicité pour un graveur portant ce nom, avec une légère variation (deux « r »), quelques pages avant[76]. Cela semble un peu léger pour attribuer une auctorialité. Par ailleurs, si la création locale est crédible – la représentation d'un autochtone pointe *a minima* vers une création américaine –, il est difficile d'assurer que l'auteur est Québécois. Outre ces doutes, il semble à mes yeux plus cohérent de regarder un peu plus tôt, au sein des différentes caricatures et dessins aux formes de plus en plus séquentielles qui parsèment la presse de la fin XIXe. C'est aussi dans L*e Canard*, mais le 22 septembre 1883, que Michel Viau a repéré une saynète anonyme nommée « Lâchez-nous ! ». Elle répond à tous les critères énoncés par Töpffer et ses analyses, tout en utilisant en sus une bulle avec un texte, qui n'est toutefois pas une bulle de dialogue mais qui évoque le nom d'un air musical répété *ad nauseam*[77].

Si d'autres découvertes pourraient modifier la date de quelques années, il ressort toutefois quelques consensus des différentes recherches sur les origines de la bande dessinée québécoise : elle est née dans la presse à la fin du XIXe, et son réel développement a eu lieu au début du siècle suivant, notamment grâce à Raoul Barré.

---

[74] Pierre Skilling, *Coups de crayon ! La satire politique en dessins*, Québec, Bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec, 2017.
[75] Mira Falardeau, 2008, *op. cit.*, p. 32.
[76] On peut trouver sur le site de la BaNQ l'intégralité du numéro. La publicité est page 3, le gag page 6. *Le Canard : journal humoristique*, samedi 18 août 1900, en ligne : https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3729287
[77] Michel Viau, *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1* : *Les pionniers de la bulle : des origines à 1968*, Montréal : Station T, 2021, p. 36.

2) Des premiers succès au reflux

Né à Montréal en 1878, Raoul Barré entre au Conseil des arts et manufactures de la province de Québec (il s'agit d'une école d'art gouvernementale) en 1891, puis commence à publier quelques années après dans la presse locale. En 1896, il émigre à Paris pour se former dans différentes écoles, dont l'Académie Julian durant quatre ans (1896-1900)[78]. En France, Barré publie dans de nombreuses revues parisiennes comme *Le Sifflet*, *Le Cri de Paris*, *Le Gavroche*, *La Gaîté gauloise* ou *La Revue des deux France*. Dans cet environnement culturel, il est probable qu'il ait été au contact de bandes dessinées : Töpffer a alors largement essaimé, et on trouve de nombreuses productions apparentées (voire plagiées) dans les journaux d'illustrations. Cette proposition ne peut que rester une hypothèse. Ce séjour témoigne pourtant déjà d'un indéniable dialogue entre les deux continents, avec celui qui incarne les origines de la bande dessinée québécoise[79]. Barré publie en effet *Pour un dîner de Noël* dans *La Presse* le 20 décembre 1902. Cette page, si elle n'est pas la première bande dessinée québécoise, est la première à l'être dans un quotidien à grand tirage, lui donnant une visibilité majeure. Malgré cela, il s'agit encore d'« un événement isolé[80] ». Barré va certes produire d'autres bandes dessinées au Québec jusqu'à son émigration à New York en 1903[81], produisant même des planches en français quelque temps directement depuis cette ville. Mais c'est la naissance de *Timothée* qui lance vraiment le coup d'envoi à une présence régulière de bande dessinée dans la presse.

C'est dans *La Patrie*, quotidien d'obédience libérale, qu'Albéric Bourgeois publie la première page de *Timothée* le 30 janvier 1904. L'importance est double : d'une part, le personnage sera continué durant plusieurs années, faisant de la série une série au long cours ; d'autre part, l'auteur, formé aux États-Unis, en rapporte l'usage de la bulle, déjà normalisé plus au sud[82]. Comme évoqué précédemment, des bulles de paroles pouvaient être ponctuellement utilisées, mais jamais elles n'étaient l'outil systématique des dialogues. Cette innovation en français ne traverse cependant pas l'Atlantique, et il faudra attendre 1925 pour qu'Alain Saint-Ogan ne la popularise en France avec *Zig et Puce*. Cette initiative amènera les premières sociétés bédéphiles à lui accorder le titre

[78] Samuel Montiège, *L'Académie Julian et ses élèves canadiens : Paris, 1880-1900,* Thèse de doctorat dirigée par Lise Lamarche et Jean Trudel, UdeM, 2011, p. 243.
[79] Maël Rannou, *op.cit.*, *Études canadiennes* n° 90, juin 2021.
[80] Michel Viau, 2021, *op. cit.*, p. 43.
[81] Il y publie des bandes dessinées en anglais et devient un pionnier de l'animation.
[82] Mira Falardeau, 2000, *op.cit.*

d'inventeur de la bande dessinée moderne en français. Cette situation, par ailleurs contestable sous d'autres aspects[83], reste quelque peu ironique : de fait, Barré n'avait pas circulé en Europe, alors que des Québécois vont régulièrement se former en France. Dans tous les cas, avec *Timothée,* la bande dessinée québécoise connaît sa première vraie naissance. Ce personnage de bourgeois gaffeur va connaître une relative longévité et entraine durant cinq ans chaque grand journal à se doter de bandes dessinées. Au sein de *La Patrie*, d'autres bandes, d'autres auteurs se présentent, comme René-Charles Béliveau, lui aussi formé à Paris à l'Académie Julian[84]. Il crée dans le journal *La Famille Citrouillard*, récit humoristique jouant sur les décalages entre des personnages ruraux et la vie en ville.

Le 20 février 1904, à peine trois semaines après la publication de *Timothée*, le journal *La Presse*, concurrent de *La Patrie,* se proclamant indépendant des partis politiques[85], publie aussi une bande dessinée : *Pourquoi il n'y eut pas de canard au dîner*, attribuée à Auguste Charbonnier. Située dans une section enfantine nouvellement créée, la planche laisse place à un autre gag la semaine suivante, traduction d'une série américaine, avant que le 5 mars 1904 ne débute l'autre grande série régulière de la presse québécoise, *Les aventures du père Ladébauche*, de Joseph Charlebois[86]. Moins moderne dans la forme, les dialogues y sont écrits sous les cases, la série accueille cependant un personnage déjà connu. Il a en effet été créé sous la forme de chroniques humoristiques par Hector Berthelot pour *Le Canard* le 9 novembre 1878. L'année suivante son auteur, qui est aussi caricaturiste, lui donne une forme graphique figeant un peu son image. Sans être une icône, le personnage a donc déjà une histoire et un public, celui d'un homme gouailleur décryptant la société contemporaine.

[83] Julien Baudry, « La généralisation de la bulle de bande dessinée en France entre 1904 et 1940 : Étude systématique d'une évolution de la culture visuelle », *Sociétés & Représentations*,vol. 53 (n° 1), 2022, p. 82-102. DOI : https://doi.org/10.3917/sr.053.0081 et Julien Baudry, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », *Comicalités*, 10 février 2012. DOI : https://doi.org/10.4000/comicalites.578

[84] Samuel Montiège, *op. cit.*, p. 251.

[85] En octobre 1904, le journal est vendu à des investisseurs proches des conservateurs. Deux ans plus tard, Trefflé Berthiaume, son créateur, redevient actionnaire majoritaire du journal et y fait écrire : « *La Presse* sera à l'avenir ce qu'elle a été depuis sa fondation, c'est-à-dire un journal entièrement indépendant de tous les partis politiques, de toutes les factions, de tous les groupes » (n° du 3 novembre 1906, p. 28, en ligne https://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/3241938). Il est à noter que Berthiaume a pourtant été nommé au Conseil législatif du Québec de 1896 à sa mort en 1915 et y siège chez les conservateurs, tout en restant proche des libéraux quand ils sont au pouvoir.

[86] Michel Viau, 2021, *op. cit.*, 50-53.

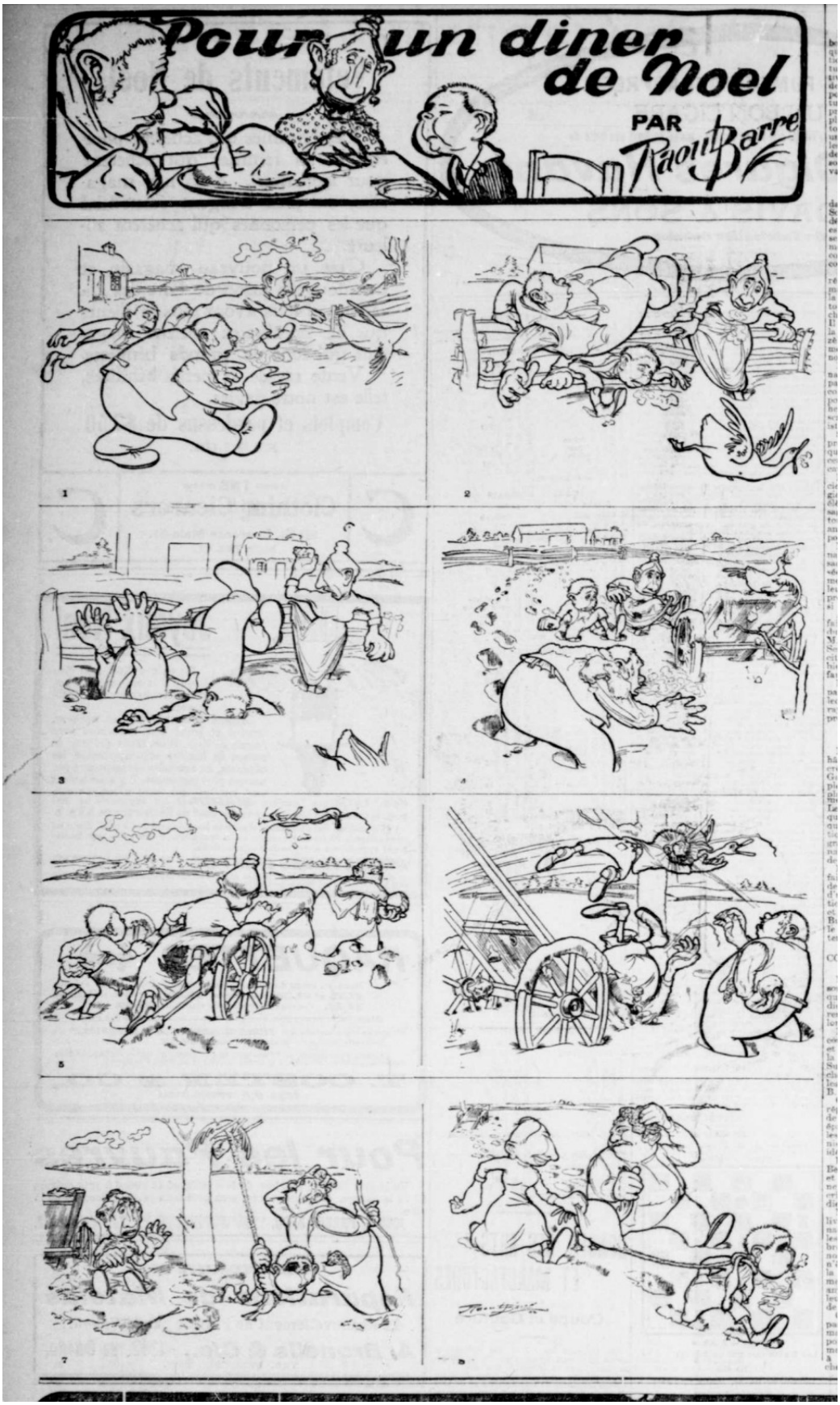


FIG 6 : Raoul Barré, *Pour un dîner de Noël*, *La Presse*, 20 décembre 1902, p. 18 (numérisation BaNQ).*Timothée* et *Le père Ladébauche* inaugurent une saison faste de la bande dessinée québécoise, où plusieurs auteurs peuvent publier des pages. Si Bourgeois quitte *La Patrie* pour *La Presse*, où il va entre autres reprendre La-

débauche en 1905, les aventures de Timothée continuent dans *La Patrie* sous la signature de Théophile Busnel. Né à Rennes en 1882, on ne sait rien de sa formation, si ce n'est qu'il est le fils d'un dessinateur et graveur du même nom, auprès duquel il a sans doute appris à dessiner. Il arrive à Montréal en 1904, sans qu'on sache la raison de cette émigration, et publie son premier dessin en décembre dans *La Patrie*.

Le 4 février 1905, alors que Bourgeois migre chez la concurrence, Busnel dessine ses premières pages de *Timothée*, série qu'il anime durant quatre ans. Cela fait de lui l'un des auteurs québécois les plus lus. Bien sûr, Busnel paraît d'abord comme un repreneur et, dans les premières planches, « 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 »[87]. Au fil du temps, l'auteur s'émancipe, tout en conservant la « marque » Timothée : il prend plus de libertés dans les décors, l'emmène faire le tour du Monde. Pour Michel Viau :

> Si Busnel croque à la façon de son prédécesseur les héros principaux de la série, il exécute les figurants à sa manière. Cette disparité de styles provoque un déséquilibre évident entre les divers protagonistes. Les personnages créés par Bourgeois sont trapus et compacts, tandis que ceux de Busnel sont élancés, avec de grandes jambes et de petites têtes, si bien que, lorsque Timothée les côtoie, il semble affublé d'une tête de carnaval en papier mâché ! Cette différence accentue l'aspect grotesque des intervenants et donne un caractère burlesque à la bande[88].

Signe de la confiance accordée par l'éditeur à l'auteur, quand Bisson (successeur de Béliveau) quitte le journal en mars 1906, Busnel reprend également *La famille Citrouillard*. Il hérite d'alors d'une pleine page, en alternance avec une série de Raoul Barré, et mélange les deux séries jusqu'à en évacuer les Citrouillard. Il décide le 8 juin 1907 d'envoyer Timothée en grand voyage. Alors qu'il avait réutilisé un temps le texte légendé, Busnel se laisse aller à des constructions de pages assez originales, et ce durant 30 semaines. Selon Stéphanie Danaux, il « bouleverse totalement les principes narratifs et graphiques de la série, l'amenant dans son propre univers plastique »[89]. Elle relève notamment un « vocabulaire visuel plus riche » qui varie les formes, les cadrages et les plans, avec un dessin délaissant la représentation de profil pour favoriser l'expressivité et le réalisme, y compris dans les décors, ce qui fait entrer la série de plain-pied dans la modernité. Malgré ces innovations et sa forte audience, Busnel ne marque pas l'histoire de la bande dessinée québécoise avant sa redécouverte au XXIe siècle. Il apparaît que le jeune homme est tuberculeux et souffre fortement de sa maladie. Ainsi, bien que

[87] Pour cette citation et le paragraphe : Stéphanie Danaux, « Le dessinateur breton Théophile Busnel au Québec : interactions artistiques avec Albéric Bourgeois. », *Voix et Images* vol. XLIII n° 2 (n°128), hiver 2018, p. 15–32. DOI : https://doi.org/10.7202/1045062ar
[88] Michel Viau, 2021, *op. cit.*, 49.
[89] Stéphanie Danaux, *op. cit.*

disposant d'un vrai réseau de soutien dans le monde de l'art local – Viau rapporte qu'Albéric Bourgeois dessine quelques pages de *Timothée* à sa place pour qu'il puisse subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille[90] –, ses médecins lui conseillent de retourner en Bretagne quelque temps pour se soigner. S'il tente de continuer la série et d'envoyer des pages depuis Saint-Briac, sa santé ne s'améliore pas. La qualité de son trait se détériore d'ailleurs nettement. Il meurt le 4 septembre 1908. Le Breton qui n'aura vécu qu'une courte partie de sa vie dans la Province reste un des auteurs centraux de la bande dessinée québécoise de ce début de siècle. Voici un exemple certain d'échanges riches, produits pour une courte partie depuis la France vers le Québec, qui n'a cependant pas fait école localement.

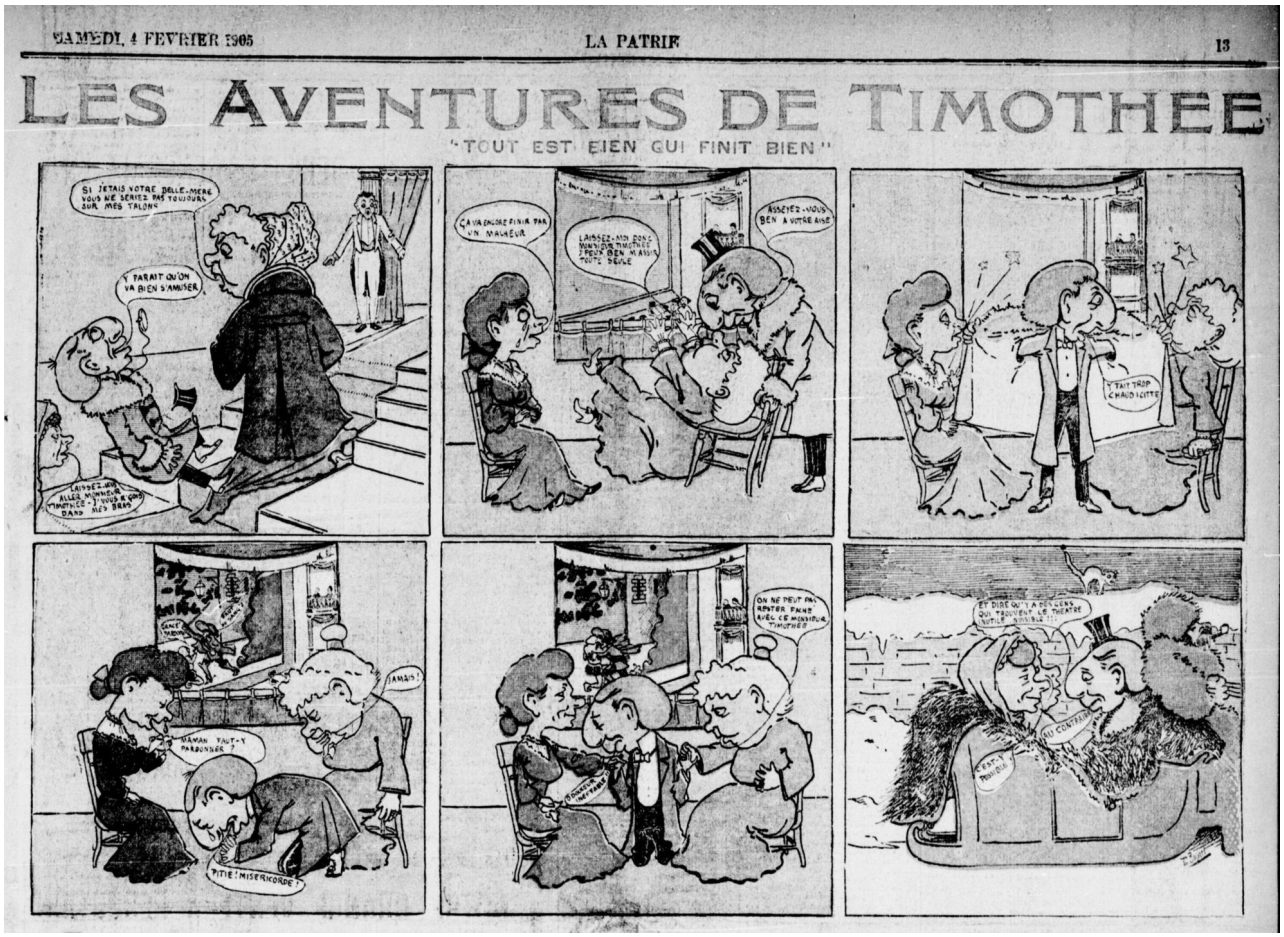


FIG 7 : Première planche de *Timothée* par Busnel, *La Patrie*, 4 février 1905.

Après son décès, *La Patrie* ne cherche pas à faire reprendre *Timothée*, et remplace la page par une traduction de *Buster Brown*, série états-unienne de Richard F. Outcault.

[90] Viau, 2021, op. cit., p. 63.

Lorsque le 17 avril 1909, Raoul Barré met fin aux *Contes du père Rhault*, qui paraissaient en alternance, il est lui aussi remplacé par des importations venant du sud.

Après une période de relative ignorance des réalités du marché, les éditeurs québécois comme les *syndicates* américains semblent avoir trouvé un intérêt à ce marché francophone. Le prix d'une traduction étant très nettement inférieur à celui d'une création, payer des auteurs québécois pour une rédaction s'apparenterait alors à un acte militant, ce qui n'est guère dans les préoccupations de l'époque. Il y avait pourtant une logique de public avec ces personnages très ancrés dans la société canadienne-française, ses décors et ses préoccupations. Hélas, il semble que le gain n'ait pas été suffisant.

Après une première naissance plutôt foisonnante, reprenant les codes de la publication de presse des États-Unis voisins, la bande dessinée québécoise disparaît pendant plusieurs années. Elle s'efface totalement derrière ce qui était une influence, et n'arrivera jamais vraiment à reprendre cette place dans la presse quotidienne nationale. Une période creuse de plusieurs décennies débute, durant laquelle il existe bien quelques productions locales, mais qui restent du registre de l'exception. Les livres de Viau et des travaux amateurs de bédéphiles[91] permettent de retracer leur existence. Au rang de ces séries, nous pouvons citer *La Mère Jasette*, que H. Christin publie dans l'hebdomadaire *Le Petit Journal* de 1939 à 1951, ou bien les *strips* d'Yvette Lapointe, première autrice de bande dessinée de la Province, active de 1932 à 1943. Le secteur où la bande dessinée se maintient cependant le plus reste celui de l'édition religieuse, conformément à une édition catholique pour la jeunesse très développée en Europe. Elle a alors mission d'évangéliser la jeunesse en diffusant le bonne parole dès le plus jeune âge[92] – l'éditeur assomptionniste Bayard s'appelle d'ailleurs « La Maison de la Bonne presse » à sa création en 1873[93]. Îlot fermement catholique en Amérique du Nord, à la religion profondément identifiée à l'identité francophone[94], le Canada français développe logiquement ce secteur[95]. On peut notamment relever les hagiographies catholiques de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal ou les séries produites par L'Association Catholique des Voyageurs de Commerce de Trois-Rivières[96]. Celles-ci, souvent des adaptations de romans moraux, sont

[91] Notamment le wiki foisonnant « La BD de Journal au Québec - Encyclopédie de la bande dessinée de journal au Québec 1918-1988 », consultable en ligne ici : https://la-bd-de-journal-au-quebec.fandom.com/fr/wiki/Wikia_La_BD_de_Journal_au_Qu%C3%A9bec
[92] Thierry Crépin et Françoise Hache-Bissette (dir.), *Les Presses enfantines chrétiennes au XXe siècle*, Artois Presses Université, 2008.
[93] Delia Guijarro Arribas, Charles Mercier et Yann Raison du Cleuziou (dir.), *De la Bonne Presse à Bayard : 150 ans d'histoire d'un groupe de presse et d'édition catholique (1873-2023)*, Bayard-LARHRA, 2023.
[94] C'est cependant aussi le cas des Irlandais, qui se fondront donc beaucoup plus que les Anglais au sein de la population francophone.
[95] « En effet, comme on le verra, l'histoire de la bande dessinée québécoise est étroitement liée à celle de la province et la reflète à bien des égards. (On constatera notamment que l'influence omniprésente de l'Église catholique et la montée du nationalisme québécois se retrouvent dans le développement de la bande dessinée.) » Christopher Rolfe, « Round and About the Bande Dessinée Québécoise: From its Early Days to Chiendent », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 9-24. Notre traduction.
[96] Sylvain Lemay, « L'influence des livres ou l'appel de la race. L'exemple des *Contes historiques de la Société Saint-Jean-Baptiste* de Montréal (1919-1925) », *Formule* n° 1, 2007, p. 80-94.

ensuite fournies à différents journaux qui indiquent le nom de la société. Les différentes séries réalisées par le couple d'auteurs et éditeurs d'origine française Rodolphe Vincent et Odette Fumet-Vincent, célèbres pour la publication en Europe du « catéchisme populaire » *La Miche de pain*[97], sont aussi remarquables, notamment en termes de parcours de migration d'auteurs-éditeurs. Si l'isolement relatif du Québec sur la question religieuse rend logique ce besoin de production locale, on peut s'étonner que des productions françaises n'aient pas été adaptées. En effet, il existe déjà des récits édifiants religieux. Toutefois, les productions québécoises adaptent des romans locaux, parlent du grand Nord[98] , etc. L'idée est sans nul doute de toucher au plus près les potentiels lecteurs en leur parlant de leur quotidien. Tout aussi intéressants soient-ils à étudier, aucun de ces exemples ne contient réellement de circulations transnationales, hormis le cas des Fumet-Vincent – dont les carrières françaises et québécoises sont parfaitement séparées.

L'exploration des centaines de pages du site *La BD de Journal au Québec* montre toutefois un marché largement dominé par les États-Unis, et dans une moindre mesure par l'Europe francophone – avec des transferts parfois amusants comme des séries du journal communiste *Vaillant* qui se retrouvent publiées par *L'Action catholique*[99]. Ainsi, selon un inventaire réalisé par Yves Lacroix, entre 1930 et 1950, 301 bandes sont publiées dans cinq grands journaux québécois ; parmi elles, 256 sont états-uniennes et 27 françaises. Seules 18 proviennent du Canada, dont 16 du Québec[100]. Face à ces chiffres sans appel, la professionnalisation du secteur éditorial québécois est difficile. Deux parcours dénotent : celui d'Albert Chartier, un auteur, et celui d'une revue, *Hérauts*.

3) Albert Chartier, seul en son royaume

Albert Chartier est un cas exemplaire de cet isolement. Né en 1912, déjà dessinateur humoristique pour *La Patrie* depuis quelques années, il débute la bande dessinée comme dessinateur de la série *Bouboule* dans le même journal en 1936. Scénarisée par le journaliste René O. Boivin, cette série est annoncée avec un certain renfort de publicité, jusqu'à offrir un masque du personnage pour Halloween[101]. Malgré ce

[97] Maël Rannou, « D'Yvette Lapointe à Zviane, les femmes dans la création de bande dessinée au Québec », dans Marys Renné Hertiman et Camille de Singly (dir.), *Le Matrimoine de la bande dessinée*, Les Presses du réel/ArTeC, coll. « La grande collection », 2024.
[98] Maël Rannou, « Les bandes dessinées religieuses, publier coûte que coûte pour diffuser la Parole », communication lors de la 57e journée scientifique de l'AQÉI - Association québécoise pour l'étude de l'imprimé, 27 novembre 2020.
[99] Maël Rannou et Sylvain Lemay, « *Pif Gadget* au Québec », *Strenae* n° 20-21, novembre 2022. DOI : https://doi.org/10.4000/strenae.9439
[100] Yves Lacroix, « La bande dessinée dans les journaux québécois (1930-1950), un inventaire », *La Nouvelle Barre du jour* n° 110-111, février 1982.
[101] Pierre Skilling, « Bouboule dans *La Patrie* et le jeune Albert avant Onésime », *Bouboule*, Québec, Moëlle Graphik, 2019, p. I-III.

lancement, soutenu par *La Presse*, qui possède *La Patrie*, seules 22 planches de cette série inoffensive, jouant sur le comique de situation d'un petit bourgeois, sont finalement publiées. Malgré tout, elle marque la carrière de Chartier, puisqu'il continue ensuite la bande dessinée. Après une émigration de quelques années à New York durant la Guerre, où il tente de s'implanter sans réussir à publier plus que quelques pages, exploit qui est cependant régulièrement rappelé dans ses entretiens, il rentre au pays. C'est en 1943 que sa carrière québécoise se relance, alors qu'il entre comme illustrateur dans le *Bulletin des agriculteurs*. Publié depuis 1918 par la Compagnie de Publication Rurale Inc., le *Bulletin* est un journal largement diffusé dans la société québécoise rurale, mais assurément pas une revue de bande dessinée. Si son but est l'information agricole, un dépouillement aléatoire de numéros montre que si on y trouve le suivi des révolutions technologiques ou le cours de la farine, le bulletin publie également de nombreuses pages de loisirs : couture, cuisine, jeux… et création littéraire, avec de nombreuses nouvelles ou feuilletons, notamment sentimentaux. Plusieurs figures de la littérature canadienne y trouvent leurs premiers revenus stables, dont la romancière majeure Gabrielle Roy. C'est d'ailleurs en illustrant ses *Contes* que Chartier est recruté, avant de créer en novembre 1943 la première série de bande dessinée de création du journal, *Onésime*. Elle est publiée sans interruption jusqu'en 2002, date de sa retraite, peu avant sa mort.

La série, qui comprend une certaine énergie des *comic strip*s américains, est aussi assez proche des topoï des grands journaux européens, avec ses gags familiaux en une planche, plutôt innocents, et son dessin pouvant parfois faire penser à celui d'Uderzo. L'intrigue principale tourne autour d'un « Québécois typique », comme est présenté le personnage principal en surtitre de ses albums : petit employé un peu falot qui ne veut pas faire de bruit, qui se fait bringuebaler par les éléments, et notamment par sa femme Zénoïde, mais tout de même têtu et parfois caractériel. Dans la tradition du *family strip*, le public découvre au fil des années de nouveaux personnages permettant de confronter le quotidien de ces Québécois ruraux aux affres de la modernité, aux habitudes de la cousine des États-Unis, etc. Le tout est souligné de jurons bien québécois, en gag récurrent. L'extrême longévité de la série, comme la situation de Chartier, longtemps seul auteur professionnel du Québec, aurait pu permettre la publication européenne de sa série, ou à tout le moins lui permettre de collaborer avec la presse européenne. Contrairement à de nombreux auteurs de fanzines ou de petites productions des années 1960 et 1970, ou aux auteurs de la série à succès *Bojoual*, son niveau est parfaitement équivalent à celui de nombreux auteurs des magazines *Tintin* ou *Spirou*.

Pourtant, Chartier ne publie jamais *Onésime* en Europe. Bien sûr, le catalogue d'une exposition sur la bande dessinée québécoise de 1982 (dont nous reparlerons) présente son travail et le fanzine *Haga* publie également un entretien en 1985[102], dans les deux cas à l'initiative de Denis Privat, mais cela reste très peu. Même le fanzine *Hop !*, créé en 1973 par le dessinateur et bédéphile Louis Cance, qui présente des auteurs populaires souvent méconnus avec une vision encyclopédique, n'évoque Chartier qu'en 2004[103], à l'occasion de son décès.

Sa seule publication à large tirage en France serait la reprise de *Kiki*, série de *strips* muets sur une jeune femme à la mode, dans le journal *Marie-Claire* sous le titre *Zizi*. Cette anecdote est rapportée par l'auteur, qui explique que cette reprise était frauduleuse et qu'il n'était pas au courant. Sans nier totalement cette possibilité de publication, puisque je n'ai pu dépouiller tous les numéros de ce magazine, le flou persistant sur la période de l'éventuelle parution, je n'en ai pas trouvé de trace. Il est donc nécessaire d'être prudent sur sa réalité. Selon plusieurs de mes interlocuteurs, Chartier pouvait avoir tendance à exagérer certains parcours de sa vie, chose bien compréhensible. En tous les cas, le fait qu'il insiste autant sur quelques pages publiées aux États-Unis et une possible publication pirate en France montre bien toute l'importance accordée par l'auteur à de possibles percées chez les deux grands pays influençant le Québec.

Les raisons de cette non-circulation ne sont pas vraiment étayées dans les entretiens que j'ai pu compulser. Si l'on entend des critiques regretter que Chartier soit allé vivre aux États-Unis et non en Europe[104], une part de réponse se trouve dans cette réalité biographique : Chartier est un Américain. S'il parle français, les États-Unis sont assurément plus proches et, comme Barré avant lui, il va y chercher une certaine fortune avec Disney en ligne de mire[105]. S'il ne fait pas carrière dans l'animation, il réussit à publier des *comics* dans la presse états-unienne, ce qui n'est pas courant pour un Québécois. Quand il revient au Québec, il a donc cette expérience importante à son actif ; et il témoigne que cela a compté : être publié à l'étranger témoignait de la valeur, et cette valeur n'est pas venue d'un adoubement européen.

---

[102] Denis Privat, « Rencontre avec Onésime », *Haga* n° 56, février 1985, p. 9.
[103] Marc-André Dumonteil, « Remember Albert Chartier », *Hop !* n° 102, juin 2004, p. 60.
[104] Par exemple, Jean-Dominic Leduc dans cet entretien : « Albert Chartier, le pionnier de la bande dessinée québécoise », Radio-Canada, 22 octobre 2021, en ligne : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/375867/albert-chartier-bande-dessinee-onesime
[105] Ce « rêve disneyien » est alors très fort pour tous les créateurs graphiques, et est embrassé par certains Européens (les plus célèbres étant l'équipée menée par Jijé avec Morris et Franquin), il n'y a donc rien de surprenant à voir des Américains, aidés par la proximité géographique, le faire.

Plus important sans doute, Chartier publie certes une très longue série, et dans un journal pouvant tirer à 150 000 exemplaires, mais il reste dans un journal de niche : ce n'est ni une revue jeunesse grand public, ni un journal d'information classique. Quand, à partir des années 1970, l'album se développe puis remplace la presse au tournant des années 1980, Chartier n'effectue pas cette transition. Il est d'ailleurs remarquable que malgré son succès populaire comme son succès d'estime, *Onésime* n'ait finalement connu que très peu d'albums : deux volumes paraissent aux éditions de l'Aurore en 1974 et 1975, dans un format d'album dont les dimensions et le graphisme évoque l'imaginaire franco-belge, avec une pagination toutefois moins en adéquation pour le premier (150 planches contre 61 pour le deuxième). La Compagnie de Publication Rurale édite une sélection des meilleures planches en 1983, sous un format tout aussi hybride, taille très européenne mais épaisseur peu commune (146 planches). Aucun autre album d'*Onésime* ne paraît du vivant de Chartier, qui est donc à la fois le plus reconnu et installé des auteurs québécois, tout en étant publié hors du champ classique de la bande dessinée. Si son français est assurément québécois, une adaptation aurait pu être possible, mais encore aurait-il fallu que le *Bulletin des agriculteurs* arrive sur les tables d'éditeurs européens. Cette spécificité éditoriale semble un élément important de la (non-) réception en Europe de Chartier.

Enfin, si cela peut paraître étonnant que Chartier n'ait pas réussi à circuler, la question peut aussi se renverser : pourquoi aurait-il cherché à publier en Europe alors qu'il avait un travail stable, payant, et qui lui apportait une reconnaissance au Québec ? Dans l'histoire de la bande dessinée québécoise, les échecs sont nombreux et le marché souvent jugé trop petit. La question de réussir à toucher l'Europe se pose systématiquement pour des conditions de survie. Chartier n'avait pas à se poser ces questions. Cela peut surprendre, car les auteurs Québécois des années 1970 jusqu'à des années encore récentes avaient très largement l'Europe pour horizon. Pourtant, Chartier a réussi à vivre de son art sans nécessité externe à son pays, il n'avait en quelque sorte pas besoin de l'Europe. Son travail n'est pas le cœur de ma recherche, et je n'ai pu aller consulter ses archives, conservées à la BAnQ, mais rien n'indique dans les sources auxquelles j'ai eu accès qu'il ait simplement tenté de publier en Europe. Reste ce plaisir de parler d'une possible publication dans *Marie-Claire*.

4) *Hérauts*, son auteur français et sa tentative d'export

De son côté, le mensuel (puis bimensuel) *Hérauts* est lancé par les éditions Fides à partir de 1944. Maison d'édition fondée officiellement en 1942 après plusieurs années d'existence informelle, Fides est d'obédience conservatrice et catholique, et est liée à la Congrégation de Sainte-Croix. La structure vise à publier et diffuser la bonne parole via des journaux et ouvrages. Le choix d'un magazine de bande dessinée pour toucher la jeunesse en pleine Seconde Guerre mondiale répond au succès des *comics* états-uniens et à la volonté de gagner une bataille culturelle. La bande dessinée n'a alors pas nécessairement bonne presse.

Le premier numéro tire à 100 000 exemplaires et est quasi uniquement composé de traductions de *Timeless Topix*, magazine publié par la Catechetical Guild Educational Society, située à Saint-Paul, au Minnesota. Cette société n'est rien de moins qu'« un des principaux éditeurs de presse catholique [des États-Unis][106] », avec pour titre vedette le *Catholic Digest*, créé en 1937. Créé en 1942, *Timeless Topix* s'ancre purement dans la bande dessinée édifiante et de propagande : hagiographies, histoires morales, etc.

Fait rare dans l'édition québécoise : une édition européenne est lancée en septembre 1949. Il s'agit *a priori* du premier cas de magazine de bande dessinée tentant le transfert vers l'Europe francophone. Par ailleurs, la stratégie de l'éditeur Fides est de distinguer l'édition française, qu'ils éditent, de l'édition belge, publiée par les bruxelloises Éditions du Rendez-vous. Le contenu n'est cependant pas exclusivement québécois : le rédactionnel propre à la Province n'y est pas reproduit et le seul contenu créatif consiste en des traductions de *Timeless Topix*. Dans les recueils de plusieurs numéros réunis par l'éditeur, ceux-ci sont cependant indiscriminés : dans le recueil n° 24 conservé à la BnF (4° Jo. 7514), on trouve deux numéros québécois et deux numéros français.

En 1951, l'édition belge cesse sa parution et l'édition française de *Hérauts* devient alors quasi identique à la version québécoise. Rares sont les modifications : en couverture, « Paris » remplace « Montréal » et la date diffère légèrement ; en page 2, l'ours intègre nécessairement l'adresse française et connaît quelques variations. En effet, alors que l'édition québécoise propose aussi les tarifs d'abonnement pour la France et les États-Unis, la française n'indique que son pays (et même pas la Belgique). De plus, la version québécoise indique « Cette revue est publiée avec l'approbation de l'Ordinaire » pendant que la française se limite à « Publication approuvée par l'Ordinaire ». Surtout, la

[106] Jean-Paul Gabilliet, « C'était demain : "Is This Tomorrow? America Under Communism" », *Culture américaine,* 30 juillet 2011. DOI : https://doi.org/10.58079/nfbs

version française ne mentionne que le gérant de la publication (Georges Durand), quand la version québécoise détaille les postes divers (direction, administration, rédaction, traduction et relations extérieures). Ces changements restent très marginaux : même les publicités demeurent canadiennes, les prix y apparaissent d'ailleurs en dollars canadiens. Selon les numéros, les thèmes sont de la même manière assez marqués : pour prendre l'exemple du n° 13 de l'année 1952 (1er mars au Québec, 20 mars en France), on y trouve deux pages d'histoire naturelle sur les Pics du Québec, des oiseaux que les petits Français ont peu de chances de croiser, une page sur Saint Joseph, patron du Canada, et plusieurs concours dont les valeurs sont en dollars. Tout cela doit paraître bien incongru aux quelques Français qui lisent la revue – une situation bien connue des Québécois mais plus rare dans l'autre sens. Pour être juste, certains numéros ont moins de contenu identifiable, en dehors des codes. Ainsi, les ours sont assez présents, mais cela ne dénote pas particulièrement dans la presse jeunesse – tout au plus ce thème a-t-il un côté plus commun dans l'imaginaire canadien. Le numéro suivant publie bien un récit sur un « Frère Huron » vivant sur le site actuel de Toronto et un texte se passant « à Dubuc », cependant une des bandes dessinées parle aussi des Alpes italiennes, ce qui donne une géographie vaste.

Il reste que cette publication quasi identique à ce que reçoit le public québécois ne va, sans surprise, pas être bien attirante pour le lectorat français. On lui propose à l'époque des offres locales clairement plus stimulantes, y compris en presse catholique. Cette tentative de conquête du marché européen s'interrompt définitivement à la fin de l'année 1952, avec l'arrêt de l'édition française[107]. Si la ville d'impression n'est pas spécifiée, il est bien indiqué que ces versions étrangères étaient imprimées au Canada. La raison en est sans doute très pragmatique : imprimer toutes les éditions sur le même site permet d'utiliser les mêmes plaques d'impression et imposition. Cela induit cependant de lourds délais de livraison.

[107] Pour ce paragraphe, voir Michel Viau, *BDQ : Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, Éditions Mille-Îles, 1999, p. 250-252

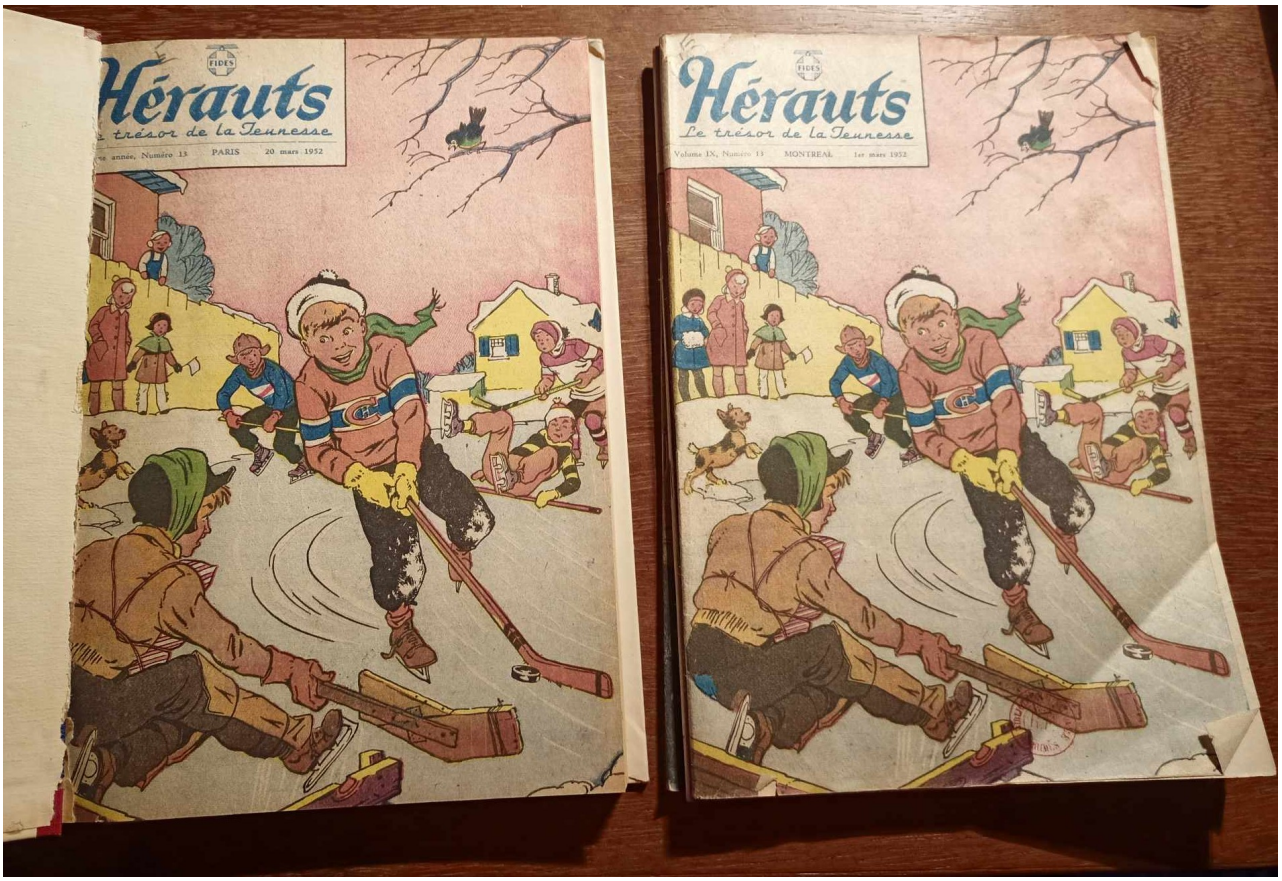


FIG 8 : Comparatif des couvertures vol. IX n° 13 de *Hérauts,*
version française (20 mars 1952) et québécoise (1er mars 1952)

C'est plusieurs années après cette tentative, en 1957, que le titre s'ouvre à la bande dessinée québécoise, et ne se contente plus de rédactionnel. Par un étonnant procédé de fusion avec divers magazines implantés dans les écoles, le journal se démultiplie et atteint alors un tirage régulier dépassant les 70 000 exemplaires[108]. Au fil du temps, des récits de jeunesse plus généraux, certes toujours moraux mais moins directement religieux, se développent dans le titre et ses dérivés – *Le Petit Héraut,* version pour un plus jeune public, paraît de 1958 à 1961. Le ton est à l'aventure familiale, avec notamment de nombreuses séries de Maurice Petitdidier, auteur phare du magazine. Le parcours de cet auteur est à nouveau celui d'une circulation, à l'instar de celui de Busnel, en moins tragique.

Petitdidier est né en France, à Épinal, en 1918. Il y étudie l'art et devient décorateur jusqu'à son émigration au Québec en 1951, où il débute l'illustration religieuse pour divers prestataires. Il entre chez Fides en 1955 et participe à l'illustration de *Hérauts* comme à celle d'autres titres du catalogue. En témoigne le livre *En pleine terre,* de Germaine

[108] Jacques Michon, *Fides - La grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*, Montréal, Fides, 1998.

Guèvremont, qu'il accompagne de gravures sur linoléum. Dans *Hérauts*, il alterne entre des séries réalistes et humoristiques, dans la grande tradition franco-belge des Jijé ou Uderzo. Il va également créer les personnages phares du *Petit Héraut*, Fanchon et Jean-Lou, et publier en parallèle dans *François*, journal de la Centrale de la Jeunesse Étudiante Catholique[109]. Après une dizaine d'années au Québec, il rentre en France où il reprend son activité de décorateur, sans publier à nouveau de bande dessinée, malgré son expérience importante. Après sa retraite, il développe une petite carrière de peintre et sculpteur et décède en 2008 à Argelès-sur-Mer, *a priori* sans avoir donc jamais retouché au neuvième art. Il est malgré tout revenu ponctuellement au Québec. L'importance de son œuvre pour la bande dessinée québécoise a été reconnue par le festival Québec BD, qui a nommé son prix du meilleur album francophone étranger en son honneur en 2003.

La production québécoise existe donc bien avant la fin des années 1960, mais reste résiduelle et, surtout, bien sage. Les différentes vagues de modernisation, externes avec les différentes incarnations de Mai 68, ou internes avec la « Révolution tranquille » déjà évoquée, vont bouleverser cela.

5) Le printemps de la bande dessinée québécoise : une renaissance ?

Ce mouvement, c'est celui du « Printemps de la Bande dessinée québécoise[110] », nommé d'après un article de Georges Raby paru en 1971. Si le terme a un relatif arbitraire, comme l'« âge d'or » situé à l'entre-deux-guerres, décrété par les bédéphiles des années 1950[111], il souligne toutefois un relatif foisonnement, une inventivité et un bourgeonnement plein de promesses. Des bandes dessinées peuvent apparaître comme précurseuses de ce que sera cette période : la psychédélique *L'Osstidcho* de Jacques Delisle et Richard Désormeau, histoire courte liée à un spectacle qui allait devenir culte, publiée dans *Le Maclean* en novembre 1968 ; le tout aussi psychédélique *Oror 70* d'André Philibert (éditions du Cri, 1970), premier album de bande dessinée expérimentale québécoise. Toutefois, le moment le plus marquant est celui de l'affirmation du groupe du

[109] Lambiek, « Maurice Petitdidier », *Lambiek*, 3 septembre 2023, en ligne : https://www.labiek.net/artists/p/petitdidier_maurice.htm
[110] Georges Raby, « Le printemps de la bande dessinée québécoise », *Culture vivante*, n° 22, septembre 1971, p. 12-23.
[111] Comme le rappelle Jean-Paul Gabilliet, le terme n'a pas vraiment de rigueur historique et recouvre selon les locuteurs des périodes très différentes : « L'utilisation de cette métaphore apparaît comme un quasi-réflexe dès lors que des individus entreprennent de construire l'histoire d'un champ intellectuel ou créatif : parler d'un "âge d'or", c'est instituer un regard simultanément rétrospectif et nostalgique qui fonctionne comme un non-dit contribuant à légitimer une parole historiographique. Cependant, d'une aire culturelle à l'autre, l'usage même de l'expression "âge d'or" comme outil d'analyse historique peut varier pour rendre compte du même média, y compris en termes de périodisation. », dans « "Âge d'or de la BD" et "golden age of comics" : comparaison des notions fondatrices de la bédéphilie dans l'aire franco-belge et aux États-Unis (1961-2015) », *Le Temps des médias* n° 27, février 2016, p.139-151.

Chiendent. Porté par le poète Claude Haeffely, ce collectif réunit des plasticiens contemporains comme André Montpetit, Marc-Antoine Nadeau ou Michel Fortier, et tente de proposer une bande dessinée audacieuse et originale.

Après avoir tenté de publier leurs livres, refusés par Stanké ou les éditions de L'Homme[112], ils souhaitent monter un groupement à l'américaine (*syndicate*) et placer leurs travaux dans les journaux québécois. Ce projet aura quelques échos, et quelques bandes seront publiées. Cependant la radicalité du propos et du traitement désarçonne, et les auteurs vont rapidement investir d'autres scènes plastiques. En tout et pour tout, ils publient moins de cinquante planches, dans *Quartier Latin*, *Perspectives*, *L'Écran* ou *Québec Presse*[113]. Pourtant, plusieurs articles en parlent, et ils marquent l'imaginaire local. Pour Michel Viau, « Le Chiendent ne s'active que d'octobre 1968 à avril 1969, […] Mais cette courte période de six mois suffit toutefois à jeter les bases de la bande dessinée québécoise moderne »[114].

Dans les années qui suivent, de nombreux fanzines se développent, et laissent à chaque fois penser qu'un succès sera à venir. Citons *l'Hydrocéphale illustré*, *Ma(r)de in Kébec* ou *Kébec Poudigne*, qui fusionnent pour créer les éditions de L'Hydrocéphale Entêté, sous la direction de Jacques Hurtubise, éditions qui publient *Les Aventures de Capitaine Kébec*, de Pierre Fournier, en 1973. Ce *comic book*[115] à bas prix est le premier succès d'une bande dessinée québécoise un peu différente, jouant du nationalisme autrement qu'en pur folklore. Les clichés y sont très présents, mais ils sont soulignés dans une visée comique, et assurément parodique. Certes, le personnage principal porte un chandail aux couleurs du fleurdelysé (un « chandail d'la St-Jean », fête nationale québécoise), mais il est originellement assez critique quant au nationalisme. Dans sa thèse, Philippe Rioux démontre que le héros est bien plus nuancé que ce que sa réception en a donné. Il explicite dans un article cosigné avec Jean-Philippe Warren :

> Capitaine Kébec est aussi incompétent qu'il est courageux. Dans son premier combat avec Frogueman, il s'assomme lui-même contre un mur. Et il n'est sauvé que par l'intervention in extremis d'un jeune admirateur… anglophone[116].

---

[112] André Carpentier, « La parole à Chiendent (entretien) », dans André Caprentier, *op. cit.*, p. 53-56.
[113] Sylvain Lemay, *Du Chiendent dans le printemps, une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, Mém9ire, 2016. Pour le décompte des planches voir p. 119.
[114] Michel Viau, *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 2 : Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979*, Montréal : Station T, 2022, p. 19.
[115] Le terme désigne un format aisément reconnaissable, lié à la production états-unienne (format plus étroit que les revues françaises, couverture souple, reliure brochée…), particulièrement identifiée désormais au genre superhéroïque (même s'il ne s'y limite pas), voir Maël Rannou et Delphine Ya-Chee-Chan, *op. cit.*. Il est ici repris avec une volonté satirique assumée.
[116] Philippe Rioux et Jean-Philippe Warren, « Capitaine Kébec, l'antihéros ! », *La Presse*, 26 décembre 2020, en ligne : https://plus.lapresse.ca/screens/c1a030a9-5743-439a-9064-a6a2eeed1448%7C_0.html

Le pitch laisse en effet peu de place au doute : c'est en fumant de la drogue que le Capitaine acquiert ses pouvoirs ; son habit est élimé et lui confère des airs de loser ; son adversaire est « Frogueman », l'homme-grenouille, qui représente le Québec conservateur (les *« frogs »* étant les Français). Le titre est donc bien loin d'un pamphlet indépendantiste ou anti-anglophone et s'inscrit bien plus dans la vague contre-culturelle et hippie. Mais son image a largement dépassé cet état de fait, rappelant le destin à venir de Superdupont, super-héros parodique français qui aura lui le malheur d'être repris par l'extrême droite. Si *Capitaine Kébec* ne se retrouve pas dans cette situation, il est assurément accompagné d'un discours de reconnaissance (voire renaissance) identitaire, et acquiert en quelques mois un statut iconique. Il est souvent bien plus connu comme tel que comme personnage d'une bande dessinée – somme toute modeste puisqu'elle ne comprend qu'une trentaine de pages (en comptant quelques courtes suites). Ainsi, l'année suivante, Serge Brind'Amour écrit dans *Le Maclean* un article sur la « nationalisation de la bande dessinée », qui reproduit trois images du *Capitaine* en six pages[117]. Dans ce texte abondamment illustré, seul le travail d'André Montpetit est également utilisé à plusieurs reprises (deux fois). Plus important encore en termes d'impact, une émission de télévision sur la bande dessinée voit le jour, nommée *« Les amis du Capitaine Kébec »,* un titre qui n'en finit pas d'étonner, face au peu d'existence réelle du personnage. Elle est animée par Pierre Fournier, et est programmée de 1974 à 1975 sur la chaîne *Cablevision*. Enfin, au cœur des circulations, et témoignant combien le personnage était reçu comme représentatif, une planche de *Gaston* parue dans le *Spirou* n° 1897 du 22 août 1974 présente Gaston en train de punaiser un poster du Capitaine. On sait que Franquin était allé à Montréal, qu'il a toujours été ouvert à la jeune création et qu'il aimait l'humour grinçant et parodique de *Mad*. Il semble avoir été assez amusé par le héros pour y faire référence, chose tout de même relativement rare dans sa création.

[117] Serge Brind'Amour, « Zap ! Pow ! Stie ! La Nationalisation de la bande dessinée québécoise », *Le Maclean* n° 1 4/7, juillet 1974, p. 17-21 et 45-46.



FIG 9 : Montage de la couverture de *Capitaine Kébec* (Pierre Fournier, 1973) et de diverses reprises : hommage par Caroline Merola en couverture de *BDQ*, de Michel Viau (1999), couverture d'*Histoire de la bande dessinée au Québec*, de Mira Falardeau (2008), André Franquin dans Gaston Lagaffe (1974).

Par ailleurs, de manière particulièrement symbolique quant à la réception, j'ai relevé dans un article[118] que quarante ans plus tard, le *Capitaine Kébec* est présent sur la couverture des trois livres alors sortis et consacrés à l'histoire de la bande dessinée québécoise[119], tout comme sur celle du livre de référence sur la BD canadienne[120]. De manière intéressante, ce n'est plus le cas sur la réédition augmentée de *BDQ* de Michel Viau en 2021, ni sur la couverture du livre de Philippe Rioux paru en 2022, pourtant consacré aux super-héros québécois, comme si une nouvelle étape du discours sur la bande dessinée québécoise était franchie.

[118] Maël Rannou, « Bande dessinée québécoise : historiographie d'un champ sous double influence », *Sociétés & Représentations*, vol. 53 (n° 1), 2022, p. 57-80. DOI : https://doi.org/10.3917/sr.053.0057
[119] Michel Viau, *BDQ : Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, Éditions Mille-Îles, 1999 ; Mira Falardeau, 2008, *op. cit.* et Michel Viau, 2014, *op. cit.* Sur la couverture du Falardeau il s'agit même de l'unique image.
[120] John Bell, *CanuckComics*, Toronto, Matrix Books, 1986.

Au rang des autres balbutiements, les auteurs Jacques Hurtubise, déjà très engagé dans *L'Hydrocéphale,* et Tibo, qui a publié en 1970 *L'Œil Voyeur,* un autre album expérimental, décident de monter un groupement pouvant placer la bande dessinée québécoise dans la presse régionale. Comme avec Le Chiendent, l'idée se rapproche des *syndicates* états-uniens, mais en plus structuré puisqu'une coopérative nommée « Les Petits dessins » est effectivement créée en 1972.

La période est propice : le nationalisme est en pleine expansion, et le Parti québécois, créé quatre ans auparavant, a pour projet de lancer un quotidien. Or importer de la main d'œuvre paraît idéologiquement impossible. Sans être nécessairement indépendantistes, les auteurs vont donc jouer cette carte. Si *Le Jour* ne paraît qu'en février 1974, il accueille une pleine page de *strips*, mais va rapidement réduire la voilure face aux coûts afférents. Dès lors, il se concentre sur les *strips* les plus appréciés : *Jaunes d'œufs* de Bernard Tanguay et le *Sombre vilain* de Zyx – pseudonyme de Jacques Hurtubise, encore lui. Un souffle se fait tout de même sentir. C'est d'ailleurs ici que paraissent les premiers *strips* de Réal Godbout, futur auteur majeur de la scène québécoise. Mais si cela témoigne d'un début de professionnalisation, l'ensemble est encore très fragile[121], d'autant que, contrairement à ce qui a pu se pratiquer en France, les auteurs de bande dessinée ne sont pas considérés comme journalistes et ne bénéficient pas de la même protection sociale. Ils ne développent pas non plus de groupes syndicaux. Par ailleurs, il n'existe pas au sortir des années 1960 la profusion de titres de presse qui, en Europe, permettent à des auteurs de publier dans plusieurs titres en même temps. Sans être aucunement riches, ceux-ci s'assurent néanmoins un revenu régulier[122]. À l'exception des albums de critique politique très situés de Pierre Dupras[123], qui ne vit cependant pas facilement de son métier, les différentes tentatives de création d'une bande dessinée locale autonome semblent une succession d'échecs.

Face à cette relative déception d'une émergence qui ne parvient pas à aboutir, il existe en réalité des succès éditoriaux très québécois : *L'Histoire du Québec en BD*, les aventures du clown Patof ou celles de Bojoual, « le Huron-Kébékois ». Aucun de ces titres ne trouve cependant de place chez les critiques et analystes, aucun auteur repéré ne s'en revendique. Cette culture non assumée a occupé pourtant une part majeure de la représentation de la bande dessinée pour la population à cette époque.

---

[121] Maël Rannou, 2021, *op. cit.*

[122] Pour cette professionnalisation au sortir de la Guerre, permettant une émergence de nombreux auteurs, en large partie oubliés mais ayant vécu de leur production dans des titres variés et oubliés de la bédéphilie, voir Jessica Kohn, *Dessiner des petits mickeys, Une histoire sociale de la bande dessinée en France et en Belgique (1945-1968)*, Éditions de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2022.

[123] *La Drapolice* et *La Bataille des chefs* sont publiés par Québec Presse, journal publiant les planches de Dupras, en 1970 et 1971.

6) *Bojoual*, entre plagiat et folklore

La question de la « naissance » de la bande dessinée québécoise a en réalité eu bien plus d'échos contemporains avec la série *Bojoual* qu'avec le groupe du Chiendent et les auteurs du « printemps ». Comme souvent dans la réception critique et historique, il peut exister un décalage entre ce qui est retenu et ce qui avait un réel succès public. Il n'y a rien d'étonnant à cela, et ce n'est pas illégitime. Néanmoins, dans un historique, il faut aussi évoquer ces succès, même si par la suite personne ne s'en revendique.

Les premiers réels succès de bande dessinée locale sont des adaptations directes de succès télévisuels, notamment celui du clown Patof, qui a sa propre émission et voit paraître plusieurs adaptations en bande dessinée. Produit dérivé à côté de dizaines d'autres, allant des disques aux pyjamas, sa bande dessinée est d'une qualité assez faible malgré une édition cartonnée[124]. Elle ne retient pas l'attention des critiques, si ce n'est négativement. Une distribution vers la France du deuxième tome, *Patof en Chine* (Boka et Chénier, TM éditions, 1974), est annoncée – le journal écrit même « Une production québécoise de plus qui contribuera à nous faire connaître outre-mer »[125] –, mais cette commercialisation ne semble pas avoir lieu. Si elle a existé, le succès paraît inexistant, aucune trace manifeste ne se trouvant en Europe, l'album est ainsi absent des dépots légaux français, belge et lausannois. L'album connaît en réalité plusieurs difficultés même au Québec : accusé de racisme anti-Chinois, problème de fabrication… S'il est réédité et qu'un troisième tome paraît, ces problèmes ont sans doute empêché son exportation[126].

Patof, bien que pur produit québécois, n'est cependant pas forcément analysé comme tel. Ce n'est pas le cas de deux autres créations à succès de l'époque, qui jouent toutes les deux sur l'imaginaire québécois et la fibre nationaliste. *L'Histoire du Québec*, dessinée par Robert Lavaill et scénarisée par Léandre Bergeron, voit ses deux premiers tomes paraître en 1971 aux Éditions québécoises. Adaptation d'un essai du même nom, elle est prévue en quatre ou cinq volumes et connaît un vrai succès de librairie, se plaçant comme première vente de la Province pendant trois semaines. Le ton est féroce et assez critique. Il évite tout nationalisme sirupeux, ne cachant rien de la colonisation. Cette bande bénéficie en outre de la qualité graphique réelle du trait de Lavaill, qui évoque le dessin de

[124] Un détail de fabrication mis en avant dans les publicités, montrant l'importance symbolique de ce format, voir « Un cadeau de Noël pour jeunes et moins jeunes », *La Tribune*, 21 décembre 1974, p. 40.
[125] « Outre-mer » désigne bien ici « outre Atlantique » et donc l'Europe. Voir « *Patof en Chine* sera distribué en Europe », *Télé-Radiomonde*, 9 mars 1974, p. 25.
[126] Michel Viau, *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 2 : Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979*, Montréal : Station T, 2022, p. 327-332.

presse croqué. Bergeron indique dans le deuxième tome que 50 000 exemplaires du premier se sont vendus, ce qui apparaît crédible. Cependant, la suite attendue pour 1972 ne paraît pas. Lavaill, né à Perpignan, retourne en France, sans qu'il ne soit possible de savoir s'il part faute de travail ou si, au contraire, la série s'interrompt à cause de son départ. Peu étudiée, *L'Histoire du Québec* reste un cas de bande dessinée nationale à succès proposant une réelle originalité artistique.

Il n'est pas possible d'en dire autant de l'autre grande série à succès de la période, celle qui plus que les autres incarne la bande dessinée québécoise dans la perception médiatique : *Bojoual* dont le premier volume (sur trois) paraît en 1973 chez Mondia éditeur. Cette série est une création de J. Guilemay. Sylvain Lemay, dans son livre sur le Printemps de la bande dessinée québécoise, évoque cet auteur, contemporain du groupe du Chiendent mais qui ne s'y rattache aucunement :

> De l'autre côté du spectre, nous retrouvons un auteur tel que J. Guilemay qui a publié dans *Perspectives* avant de faire paraître deux tomes de la série *Bojoual* aux éditions Mondia et qui, tout en connaissant un certain succès commercial, est totalement absent de la réception critique[127].

De fait, Lemay établit un tableau analysant les différents articles sur la bande dessinée québécoise étant parus à l'époque dans des médias généralistes : quasiment aucun n'évoque *Bojoual*. Quand c'est le cas, c'est en contre-exemple profondément négatif. L'album est unanimement rejeté par les bédéphiles ; un pionnier de l'étude de la BD au Québec comme Richard Langlois consacre même trois pages à assassiner la série dans *L'Écran* sous l'évocateur titre « La mauvaise haleine de *Bojoual* »[128]. Au contraire, la presse généraliste est plus enthousiaste. Ainsi le quotidien *La Tribune* titre sa chronique « *Bojoual* ouvre une voie nouvelle à la bande dessinée québécoise »[129] quand *Le Devoir*, journal plutôt classé à la gauche pro-indépendance, écrit : « Il y a bien longtemps que nous attendions une bande dessinée québécoise, à l'instar des grands de la bande dessinée […] *Bojoual* est né… l'enfantement a été très douloureux, mais le bébé est beau et bien portant »[130].

Une naissance ! Encore ! Le désir exprimé d'une bande dessinée autonome est répété ; et indubitablement, les élans d'enthousiasme sont plutôt liés à ce désir qu'à des qualités esthétiques, assez peu développées. En réalité, *Bojoual* est une série assez poussive. Son dessin, très malhabile, mêle inspiration franco-belge et caricatures peu

[127] Sylvain Lemay, 2016, *op. cit.*, p. 48.
[128] *L'Écran*, n° 3, octobre 1974, p. 23-24 et p. 35.
[129] R. B., « *Bojoual* ouvre une voie nouvelle à la bande dessinée québécoise », *La Tribune*, samedi 16 février 1974, p. 14.
[130] Jacques Thériault, « Le coin des petits », *Le Devoir*, samedi 22 décembre 1973, p. 14.

inspirées ; il porte difficilement des récits mal construits et rehaussés de jeux de mots souvent gratuits[131]. Toujours est-il que, malgré cela, les rééditions portent fièrement un imprimé annonçant un tirage atteignant les 50 000 exemplaires. Le directeur de Mondia éditeur annonce par ailleurs 35 000 ventes nettes par volume[132] après le deuxième tome. Ce chiffre est relativisé par d'autres distributeurs qui soulignent le nombre d'exemplaires dans les bacs à soldes[133]. En tous cas, le fait est que le succès a été réel et n'est pas contesté : *Bojoual* est dans bien des bibliothèques familiales au Québec.

Au-delà de la réception pure, *Bojoual* est intéressant en ce qu'il représente une synthèse d'influences de la bande dessinée dite franco-belge, sur le fond comme sur la forme. Cela donne certes un objet étant au mieux un ersatz, au pire un plagiat, mais témoigne surtout d'une volonté claire de se rapprocher de ce qui est perçu comme le modèle de ce que doit être la bande dessinée. En mettant en scène un petit clan d'Autochtones luttant contre un état centralisateur, avec le risque d'une assimilation par la majorité anglophone, J. Guilemay reprend assez directement le principe de base d'*Astérix*, dont le village est le seul à résister face à l'envahisseur romain. Pourtant, de manière assez ironique, la culture des Premières Nations est absente de l'œuvre au-delà d'éléments folkloriques. Bojoual « le Huron-Kébékois », selon le titre du premier tome, n'hésite pas à voir dans le maire de Montréal et les Francophones de grands alliés, et semble d'abord « Kébékois » avant d'être « Huron[134] ».

Pour en revenir à *Astérix,* les albums de *Bojoual* sont marqués par des références graphiques fortes propres à Uderzo. Les scènes de bagarre régulières (par exemple T1 p. 20 & 38, T2 p. 21) reprennent très directement des codes déjà développés dans la série française, créée un peu plus de dix ans avant et dont le succès au Québec est déjà manifeste. Dans le même esprit, le mélange d'un dessin humoristique à quelques caricatures réalistes est un principe régulièrement utilisé dans *Astérix*[135], mais aussi dans *Lucky Luke*, que Guilemay reprend constamment dans ses albums. Le grand méchant Pétak est une caricature non voilée de Pierre Elliott Trudeau (dit PET) ; la séance de fête du deuxième tome met en scène de nombreux chef d'états ; le maire de Montréal Jean Drapeau est l'un des alliés de Bojoual sous le nom de Peauderat, un jeu de mot fort peu sympathique. La caricature de personnages contemporains, déjà repérable sous la plume

[131] Michel Viau écrit : « Toute la série est ainsi truffée de jeux de mots faciles et non motivés » (2022, p. 341). L'exemple du deuxième tome, nommé *Bojoual à l'ex-peaux des 67* est très parlant. Si le parallèle avec l'expo universelle de 1967 est évident et assumé, l'utilité du jeu de mot reste questionnée : jamais de blague sur des peaux de bêtes (pourtant imaginable avec des autochtones), etc.
[132] Pierre Gravel, « La BD québécoise aux prises avec le dilemme qualité-coût marché », *La Presse*, vendredi 5 mars 1976, p. B 1.
[133] Michel Viau, 2022, *op. cit.*, p. 347.
[134] Dans sa critique virulente, Langlois note d'ailleurs que les habitats traditionnels représentés viennent des USA et non du Québec.
[135] Stéphane Rivière, « La caricature dans *Astérix* », U.H.A., 10 janvier 2001, en ligne : http://www.mage.fst.uha.fr/asterix/caricat/caricat.html

d'excellents dessinateurs comme Morris et Uderzo, est particulièrement appuyée et maladroite sous celle de Guilemay. Dernier exemple parmi d'autres, le troisième tome de *Bojoual* envoie le personnage et son clan aux Jeux olympiques de Montréal de 1976 (année de parution de l'album). Si cette action est bien liée à l'actualité québécoise, on ne peut cependant que penser à *Astérix aux Jeux olympiques*, paru en 1968 en France[136] !

D'autres influences peuvent se faire ressentir dans l'album. Parfois elles ne viennent pas d'Europe : des écureuils ressemblant fort aux Tic et Tac de Disney, une diatribe semblant calquée sur l'argot de Popeye. Parfois elles évoquent d'autres séries franco-belges. Ainsi l'épisode des messages de fumée brouillés par les adversaires des Indiens pour en changer le sens (T2, p. 10-11) rappelle un gag de *Des rails sur la prairie* (*Lucky Luke* T27, 1965, p. 21). L'idée même du personnage de Bojoual, un héros amérindien très grand et musclé qui guide sa tribu, fait par ailleurs fortement penser à celui d'Oumpah-Pah, également créé par Uderzo en 1958. Notons par ailleurs qu'*Astérix*, *Lucky Luke* ou *Oumpah-Pah* sont toutes des séries scénarisées par Goscinny, qui semble être particulièrement apprécié de Guilemay. *Astérix* paraît d'ailleurs dans les journaux québécois depuis 1965 et s'est plusieurs fois retrouvé dans le top des ventes au Québec à l'époque[137], Malgré ce faisceau assez évident d'influences, et alors que toutes les critiques, même positives, évoquent l'image d'*Astérix*, Guilemay nie toute influence. Il déclare : « Je n'ai presque jamais lu d'albums d'*Astérix*, justement pour ne pas vouloir subir d'influence. […] Ce n'est pas une copie »[138]. S'il peut s'en convaincre, aucun des quelques textes historiques à évoquer cette œuvre ne le suivent. Tous soulignent les évidents liens avec la série française (Lemay, Viau, Falardeau qui parle d'albums « dessinés avec peu d'éclat à la façon d'Uderzo »[139]). Au-delà de ces influences, qui tendent parfois au recopiage, les albums de *Bojoual* sont aussi intéressants par ce que leur forme charrie.

Les albums de *Bojoual* s'inscrivent en effet dans la forme du « 48 pages cartonnée couleur » franco-belge évoquée en introduction. Si la première histoire fait étonnamment 43 pages, les deux autres en font 44. Elles suivent là la norme d'album qui s'est définie dans les années 1950 et s'est imposée dans la décennie suivante[140]. Cette forme, comme

[136] Le bénéfice du doute peut difficilement être accordé. Certes, les planches d'*Astérix aux Jeux olympiques* ne sont publiées dans le supplément jeunesse de *La Presse* qu'en décembre 1979. Mais dès 1968, l'album est mis en avant dans les journaux, notamment par *la Patrie* en 1974 quand il publie chaque semaine les planches du *Bouclier arverne.* L'album est distribué tout à fait officiellement au Canada. Voir aussi Tristan Demers, *Astérix chez les Québécois – Un Gaulois en Amérique*, Montréal, Hurtubise, 2018, p. 18-19.
[137] Tristan Demers, *Astérix chez les Québécois – Un Gaulois en Amérique*, Montréal, Hurtubise, 2018.
[138] Claude Daigneault, « Bojoual, le Huron québécois à la défense de l'écologie », *Le Soleil*, 2 février 1974, p. 61.
[139] Mira Falardeau, *La bande dessinée au Québec*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1994, p. 65.
[140] Pierre-Laurent Daures, « La Naissance d'une forme classique en Bande Dessinée », *La Revue des livres pour enfants* n° 259, juillet 2011, p. 115-122.

la maquette de la couverture, est assez commune aux quelques gros tirages de la bande dessinée québécoise : si *L'Histoire du Québec* était brochée, les albums issus de programmes télévisés à succès comme *Patof* ou *Le Capitaine Bonhomme* étaient également cartonnés. Toutefois, le paratexte commence à prendre pleinement sens dans *Bojoual* quand, une fois l'album ouvert, se révèlent les pages de gardes. Comme l'explique Sylvain Lesage :

> Le cartonnage requiert l'ajout de pages de garde, qui permettent d'opérer la jonction entre les cahiers d'imprimerie et la couverture. Ces gardes peuvent être vierges, mais il est de plus en plus fréquent qu'elles offrent une ouverture sur la série ou le récit. La banalisation du livre de bande dessinée s'accompagne donc d'une conquête de cet espace interstitiel entre la couverture et le récit, qui commence à nouer le contrat de lecture avec le lecteur. Il s'agit là d'une pièce centrale, bien que méconnue, du dispositif péritextuel[141].

Jouant pleinement ce jeu, *Bojoual* ne présente pas une page vierge mais bien imprimée sur fond bleu, comme les autres grandes séries franco-belges. Le travail y est cependant un peu plus limité que chez ses inspirateurs puisqu'au lieu de déployer une illustration pensée pour une double page, ces gardes se contentent d'un même dessin. Il représente Bojoual de face et ses trois comparses d'aventures de profil, et est répété neuf fois par page. Si le dessin est à l'économie, il produit une galerie de portraits qui ne peut qu'évoquer les pages de garde de *Tintin*, qui présentent depuis 1958 une collection de portraits de personnages sur fond bleu. Dans le cas du héros belge, les portraits sont tous différents dans la double page, et dessinés dans des cadres pour figurer un musée. Cela n'en reste pas moins un ensemble de portraits de personnages-clefs, en ouverture du livre. L'influence de *Bojoual*, comme nous l'avons vu, ne vient pas massivement de *Tintin*. Il est malgré tout à noter qu'un grand jeu concours présent sur la deuxième page du tome 2 y glisse une référence directe. Le jeu, proposé en partenariat avec Air Canada, est en effet ouvert à « toute personne âgée de 7 à 77 ans », sans qu'aucune raison ne soit particulièrement évoquée, si ce n'est de reprendre le célèbre slogan du magazine *Tintin*[142]. En faire une règle du jeu permet simplement de sous-entendre une connexion entre les titres, connexion pourtant inexistante.

Le deuxième paratexte particulièrement signifiant est la page 4, intercalée entre la page de titre et le début du récit. Elle reprend les portraits des pages de garde, cette fois en couleur et accompagnés d'un texte de présentation campant le caractère des

[141] Sylvain Lesage, *L'Effet livre – Métamorphose de la bande dessinée*, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Iconotextes », 2019, p. 77-78.
[142] Utilisé pour des publicités dès le 1er mai 1947, « Le journal des jeunes de 7 à 77 ans » devient le slogan du journal *Tintin* du 10 juin 1948 au 29 novembre 1988. Voir *La grande aventure du Journal Tintin*, Bruxelles, Moulinsart/Le Lombard, 2016.

personnages. Contrairement aux gardes illustrées, cette introduction n'est pas particulièrement courante : elle se retrouve avant tout dans les albums d'*Astérix*. Si la présentation n'est pas exactement la même, les cartouches et la proximité du code couleur (orange/jaune) interpellent immédiatement l'amateur de bande dessinée.

Dans le même esprit, le quatrième plat de *Bojoual* reprend un principe bien connu des albums classiques : les titres parus et parfois futurs de la série y sont annoncés. Ce principe se retrouve parfois aussi en littérature. En bande dessinée, il est d'autant plus marquant qu'il s'accompagne de dessins mettant en scène la série : Tintin affiche déjà son célèbre panneau présentant les « albums parus et à paraître » dès 1947 ; Obélix porte sur son menhir les titres d'*Astérix* publiés dès 1966. Les albums du *Lieutenant Blueberry*, western réaliste de Giraud et Charlier, utilisent le même procédé, la même année : sur la quatrième de couverture, le lieutenant est debout à côté d'une peau de bête tendue sur un portique de bois. Une mise en scène qu'on retrouve de manière un peu plus joviale et comique chez Bojoual ! Sans parler de plagiat ici, il y a sans doute une inspiration – les albums sont bien importés au Canada. Quoi qu'il en soit, tous ces accompagnements insistent surtout sur une volonté : s'inscrire dans la tradition franco-belge. Ce n'est pas le moindre des paradoxes pour une série qui doit permettre, selon certaines critiques du premier tome, à la bande dessinée québécoise d'enfin exister par elle-même !

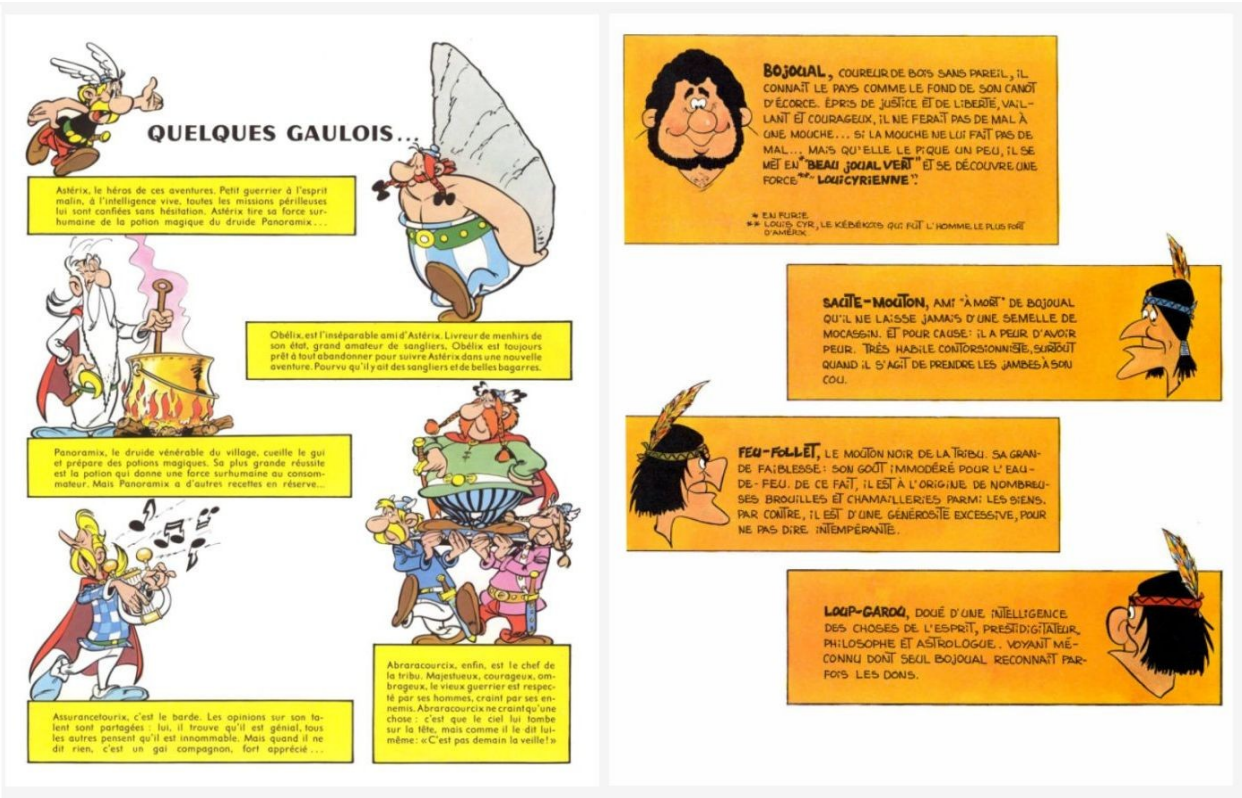


FIG 10 : Présentation des personnages d'*Astérix le gaulois,* Dargaud, 1961,

et de *Bojoual le Huron-Kébékois*, Mondia, 1973.

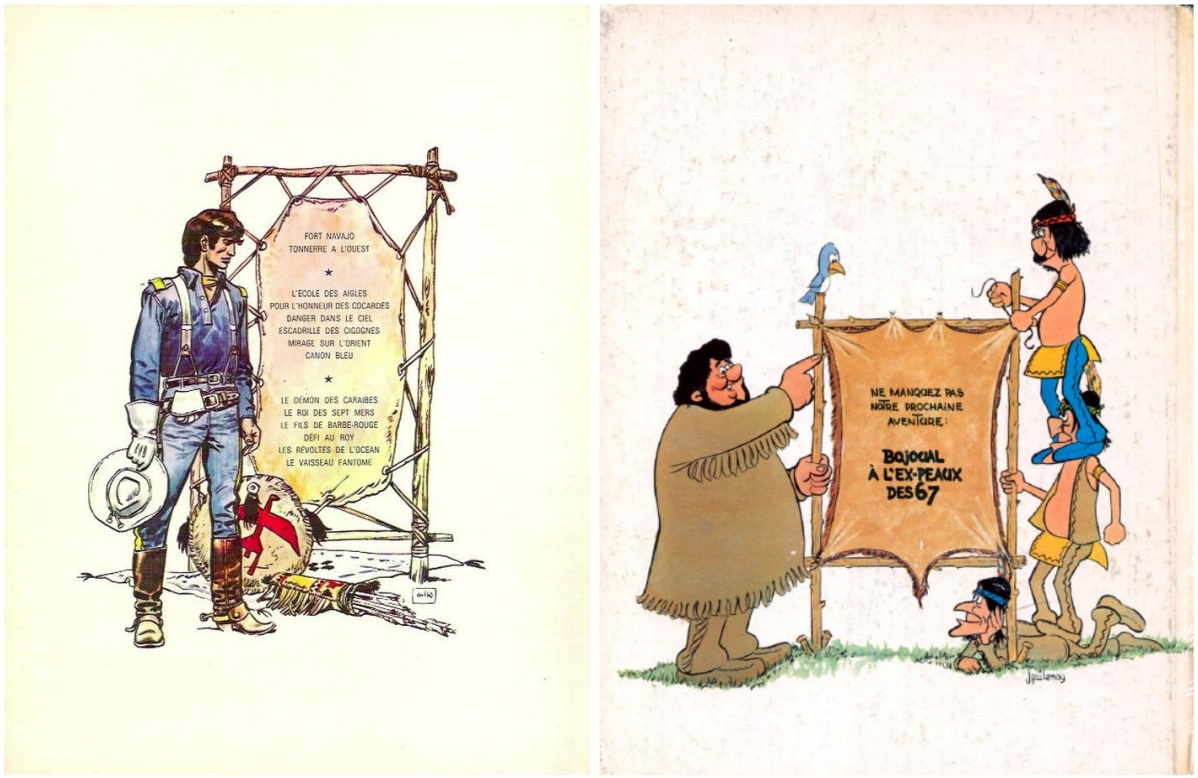


FIG 11 : Jean Giraud, quatrième plat du *Blueberry* T2 : *Fort Navajo*, Dargaud, 1966,

et J. Guillemay, celui de *Bojual le Huron-Kébékois* T1, Mondia, 1973.

7) *Croc* et ses suites : une professionnalisation du secteur

Le succès de *Bojoual* ne permet pas la naissance d'une scène québécoise, et les constats sont plutôt amers. Au milieu des années 1970, le contexte pourrait paraître pourtant assez favorable : début 1975, la parution du quadruple numéro de *La Barre du Jour* offre la première grande synthèse sur la question et affiche l'existence d'une bande dessinée « kébécoise » ; la première édition du Festival de BD de Montréal a lieu la même année et est un succès, puisqu'il est reconduit durant quelques années. L'année suivante, le Musée d'art contemporain accueille la première exposition sur la bande dessinée québécoise, ce qui devrait réjouir les créateurs. Hélas, ceux-ci ne vivent pas de leur création, et les revues et fanzines meurent aussi vite qu'ils naissent. En mars 1975, le quotidien *La Presse* recense le numéro de *La Barre du jour* et en profite pour faire un état des lieux de la bande dessinée québécoise. Sous un titre à une double lecture possible, mais manifestement négatif (« La bande dessinée québécoise est à vendre ! »), il constate que deux des acteurs les plus salués dans le recueil, les éditions L'Hydrocéphale entêté et le magazine *L'Écran*, pourtant salué pour sa qualité professionnelle, sont déjà morts trois mois plus tard. Tentant de mobiliser les lecteurs, le journaliste craint cependant que ce soit « la fin d'une belle expérience » ou, *a minima,* un problème qui ne trouvera de solution qu'après « une longue patience et d'interminables sacrifices »[143]. En juillet 1973, le même journal publiait pourtant un article triomphaliste à l'occasion de la sortie prochaine du *Capitaine Kébec* : « La bande dessinée québécoise entend concurrencer les Américains[144] » proclamait le titre. À peine un an et demi plus tard, l'entame du nouvel article, après avoir annoncé la mort des magazines déjà évoquée, constate :

> Le capitaine Kébec s'est exilé on ne sait où. Et la plupart des personnages de bandes dessinées québécoises sont rentrés timidement dans leur trou après avoir vainement cherché au grand jour l'Œil magique et révélateur qui seul pouvait leur donner une véritable raison de vivre et une place intéressante au soleil[145].

[143] Georges-Hebert Germain, « La bande dessinée québécoise est à vendre ! », *La Presse*, 1er mars 1975, p. E3 et E20.
[144] Ariane Émond, « La bande dessinée québécoise entend concurrencer les Américains », *La Presse*, 30 juillet 1973, p. 3.
[145] Georges-Hebert Germain, *op. cit.*

L'exposition au Musée d'Art contemporain pourrait être une manière de se revigorer, mais le paradoxe trop visible entre cette apparente patrimonialisation[146] et la réalité des auteurs est dénoncé par Jacques Hurtubise dans une interview de 1977. « La BDQ est devenue un art d'exposition ici. C'est pas normal », déplore-t-il, avant de conclure en déclarant : « Moi, des fois, je me dis que j'aurais mieux fait de devenir pompier ! » – une phrase reprise, en enlevant toute once d'hésitation, dans le titre[147]. Le mois suivant, sans doute aimait-il la formule, il persiste dans un article de la revue d'éducation *Québec-Français*, qui consacre un numéro à la bande dessinée :

> Quant aux autres, ceux qui ne sont pas encore trop « nono » pour faire autre chose, il faudrait qu'ils réfléchissent bien avant de mettre toutes ces longues heures à noircir du papier au lieu de jouir sainement des joies et extases de la civilisation des loisirs. Si c'était à refaire, je serais plombier… peut-être pompier[148].

En mai 1976, le Salon international du livre de Québec programme une table ronde au titre éloquent : « Y a-t-il un avenir pour la BD québécoise ? ». Hurtubise n'est pas invité, mais son constat est partagé. Le journaliste Yvon Paré rapporte les débats pour *Le Quotidien*, mettant en avant les déclarations d'inintérêt de Pierre Fournier quant à la bande dessinée spécifiquement québécoise. Il titre son papier d'une citation de Maurice Hemond, autre invité, qui constate amèrement : « Il semble au Québec que l'artiste doit crever de faim toute sa vie ». Si le journaliste nuance en notant que ce discours défaitiste, refusant la lutte, a déjà été entendu en littérature ou au cinéma, il rejoint la conclusion selon laquelle « la BDQ n'est pas sortie du bois »[149]. En bref, après l'enthousiasme du début des années 1970, et notamment celui du Chiendent, l'ambiance est plutôt sinistre dans le monde de la bande dessinée québécoise à la fin de la décennie, malgré des signes de reconnaissance.

L'autonomisation relative de la scène va réellement avoir lieu en octobre 1979, avec le lancement de *Croc*. Ce magazine d'humour inspiré des états-uniens *National Lampoon* et *Mad* et du français *Pilote* ne se consacre pas qu'à la bande dessinée mais bien à la satire sous toutes ses formes : textes divers, *cartoons*, roman-photo[150], etc. On retrouve à la manœuvre des noms déjà croisés. Jacques Hurtubise, l'éditeur principal, semble donc ne pas avoir perdu toute motivation. Pierre Fournier, créateur de *Capitaine Kébec*, est de

[146] Est ainsi désignée une sorte d'entrée dans le patrimoine commun. Le terme a cependant une histoire paradoxale puisqu'il n'a pas émergé à partir des institutions classiquement patrimoniales mais à propos d'objets nouveaux, voire marginaux. Voir Jean-Yves Andrieux (dir.), *Patrimoine et Histoire*, Belin, 1997. Ici, le paradoxe est maintenu : si le lieu, Musée d'Art contemporain, est profondément patrimonial, l'acte reste occasionnel et marginal. Par conséquent, en réalité, la patrimonialisation échoue.

[147] J. R., « Hurtubise : J'aurais mieux fait de devenir pompier ! », *Le Soleil*, 9 avril 1977, p. E2-E3.
[148] Jacques Hurtubise, « La bande dessinée québécoise », *Québec-Français*, n° 26, 1977, p. 45.
[149] Yvon Paré, « L'artiste québécois doit crever de faim toute sa vie », *Le Quotidien*, 22 mai 1976, p. C 4.
[150] Le roman-photo est désormais parfois rattaché au champ la bande dessinée, mais ce débat était inexistant en 1979.

la partie, comme le dessinateur Réal Godbout, qui signait un *strip* dans *Le Jour*. La revue est cependant d'abord portée par Hurtubise, Côté et Hélène Fleury, qui n'est pas autrice mais suit justement pour *Le Jour* les travaux des auteurs de bande dessinée. Elle apporte une relative connaissance administrative, mais n'est alors qu'encore étudiante à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Si Fleury publie peu dans le magazine (quelques textes et scénarios), c'est une star des romans-photos. De plus, c'est une éditrice centrale jusqu'à la fin.

En 1979, la bande dessinée québécoise ne se porte cependant pas si bien. Certes, les initiatives évoquées permettent malgré tout de visibiliser la création, mais peu sont pérennes, à l'exception du festival de Montréal. Hurtubise relève pourtant le succès de certains titres (*Bojoual*, *Patof*, *On a volé la coupe Stanley* – un album mêlant enquête et hockey –, etc.), pour peu que la communication soit forte[151]. L'équipe en est convaincue : afin de pouvoir porter un projet, il faut un apport de fond important pour lancer la machine. Ainsi, afin d'être aussi compétitive que les influences précitées, l'équipe effectue ce que l'on n'appelle pas encore du parangonnage en demandant une subvention de 80 000 $ CAD au Ministère des Affaires culturelles. Hélène Fleury indique :

> Nous avons travaillé d'arrache-pied à l'élaboration d'une étude de marché de plus de 200 pages, en basant notamment notre pronostic sur les ventes de *Mad*, *National Lampoon*, *Pilote*, *Fluide Glacial* et autres publications du genre. […]
>
> Nous voulions démontrer que si les Américains et les Européens réussissaient à nous faire rire avec Richard Nixon ou Valéry Giscard d'Estaing, il y avait sûrement de la place pour une revue typiquement québécoise[152].

Ce témoignage montre bien un cheminement dans la réflexion : d'un journal de bande dessinée imaginé, les porteurs se sont vite projetés dans un journal à la cible plus large, lié à l'actualité. Ce rêve d'un journal entièrement de bande dessinée a son importance pour la suite. Pourtant, *Croc* ne le sera jamais, même s'il laisse une belle place à la création dessinée. Après une étude de plusieurs mois, la demande financière dépassant le maximum autorisé, une subvention de lancement est accordée par le gouvernement péquiste, qui voit d'un bon œil une presse nationale. En 1982, le critique de bande dessinée français Denis Privat écrit ainsi, impressionné par la qualité de fabrication du magazine :

[151] Danièle Blain, « La bande dessinée kébécoise (BDK) », *L'Auberge* n° 9 (vol. 1), juillet-août 1979, p. 36.
[152] Jean-Dominic Leduc et Michel Viau, *Les Années Croc*, Montréal, Québec Amérique, 2013, p. 35. Extraits d'entretiens avec les auteurs réalisés entre 2008 et 2012.

> Il n'est un secret pour personne que grâce à l'arrivée au pouvoir du Parti Québécois, le projet du journal *Croc* a disposé d'une subvention générale qui a réellement permis le lancement de qualité plus que raisonnable, professionnelle et très compétitive[153].

La subvention n'augure cependant pas d'un contenu particulièrement pro-indépendantiste. Si elle permet des fondations solides, elle ne couvre que la conception des deux premiers numéros. C'est bien parce que le magazine a trouvé son public qu'il se maintient jusqu'en 1995, en publiant rien de moins que 189 numéros. Les ventes peuvent atteindre jusqu'à 50 000 exemplaires, ce qui est bien sûr en deça des chiffres de magazines européens – dans les années 1970, *Pif Gadget* atteint des records en atteignant le million d'exemplaires tirés. Cependant, le marché étant bien plus restreint, ces chiffres sont un clair succès.

Le magazine permet ainsi de professionnaliser tout un pan d'auteurs qui trouvent là une activité régulière et rémunérée. Qui plus est, il leur garantit un lectorat. Réal Godbout et Pierre Fournier lancent *Michel Risque* ; le caricaturiste Bado et le dessinateur Serge Gaboury sont présents dès les premiers numéros ; Claude Cloutier, qui fera carrière dans le cinéma d'animation, obtient un succès populaire avec *La Légende des Jean-Guy*, qui paraît à partir de 1981. Ce dernier sera un des rares à publier en Europe à l'époque, avec une planche dans le n° 2 de l'éphémère revue *Chic*, paru en mai 1984. On compte aussi un Français, Patrick Moerell, qui a émigré au Québec et qui débute sa carrière dans *Croc* en 1980. Sa carrière commence donc bien avant ses publications dans *Fluide Glacial*, qu'il ne débute qu'en 1987 après son retour en France. Certes, on ne peut strictement parler d'un auteur québécois. Il n'empêche que, si ses années québécoises ne concernent qu'un moment de sa carrière (écourtée par un décès précoce en 2003), c'est tout de même au Québec qu'il débute comme professionnel. C'est ici qu'il atteint le niveau nécessaire pour prétendre à *Fluide*. Si peu d'autrices sont publiées dans *Croc*, le relevé minutieux de Leduc et Viau[154] permet de constater que l'on en trouve tout de même plusieurs dans un rôle de coloriste – les autrices cantonnées au rôle de coloriste, une autre pure tradition européenne, ici tristement perpétuée. Citons notamment Gigi Perron, qui prend une importance sur la scène de la bande dessinée dans les années 1990[155].

Croc a cependant été fondé par des auteurs de bande dessinée qui ont toujours gardé l'envie d'investir ce champ au Québec. C'est sans doute ce qui motive le lancement, en octobre 1983, du magazine *Titanic*. Dirigé par Michel Garneau (Garnotte), l'ambitieux

[153] Denis Privat, « Des revues, des livres, des titres », dans Denis Privat, *La Bande Dessinée québécoise en quatre-vingt deux*, Bazoche-les-Gallerandes, Association Regards, 1982, p. 44.
[154] Jean-Dominic Leduc et Michel Viau, « Les artisans de *Croc* », *op. cit.*, p. 400-406.
[155] Maël Rannou, « D'Yvette Lapointe à Zviane, les femmes dans la création de bande dessinée au Québec », *op. cit.*

projet porté par la structure de *Croc*, est un clair héritier des magazines européens autant qu'américains, tout en cherchant à s'en démarquer. Ce constat est palpable dès l'édito du premier numéro :

> *TITANIC* ne présente que de la bande dessinée inédite de première classe ! Pas question de repiquage américain ou de déjà-vu européen. Et si tous les genres pourront y être abordés… ils seront traités comme ils le méritent… C'est à dire le mieux possible… ou ils ne seront pas.[156]

Le magazine, clairement dirigé vers le public adulte, est d'une belle qualité, tout en proposant un contenu qui s'inscrit assez largement dans la tradition graphique et les formats européens. Avec *Red Ketchup* (Réal Godbout et Pierre Fournier) en couverture du premier numéro, le journal voit les débuts de plusieurs auteurs qui s'installeront ensuite durablement dans *Croc*, comme Jean-Paul Eid, qui y débutera en 1985 les aventures pré-oubapienne de *Jérôme Bigras*. Au rang des anciens, le capitaine Kébec fait un dernier retour sous la plume de son créateur dans le n° 5 ! De manière assez amusante, si aucun export vers l'Europe n'est envisagé, Fleury indique avoir pensé à développer des liens avec les États-Unis et le Mexique, une fois que la revue aurait pris son envol. Le journal se pense donc « bien » américain – même si les Pays-Bas sont finalement évoqués –, mais il n'aura pas le temps de le prendre, son envol. Après neuf numéros, les ventes stagnent à 15 000 exemplaires, un nombre à vrai dire pas si mauvais, les magazines européens vendant souvent moins que ça au Québec. Hélas, la rentabilité des magazines européens se fait d'abord sur le vieux continent, et *Titanic,* dans son seul Québec, nécessitait plus de 25 000 ventes pour atteindre ce seuil. Le rêve d'une revue de bande dessinée 100 % québécoise s'estompe avant même la fin du journal : le dixième numéro avalise une nouvelle formule où le reportage décalé a plus de place. La revue lorgne alors du côté d'*Actuel* et de cette presse adulte. Le public ne s'y retrouve pas plus, et le magazine s'éteint en novembre 1984, au douzième numéro, après à peine un an d'existence[157].

Signe d'un débat dans la scène locale, et signe que cette scène locale existe et se confronte, un fanzine du nom d'*Iceberg* est lancé en parallèle par Henriette Valium, auteur publié dans les premiers numéros. Il souhaite mettre en avant des auteurs plus *underground*. *Iceberg* connaît plusieurs formules et, finalement, une longévité plus grande que *Titanic*, même si personne n'y est payé. Cependant, Valium lui-même l'admet : « à l'époque, l'unique endroit où nous pouvions être publiés en échange d'une rémunération c'était chez *Croc*. Tous les auteurs voulaient y participer ! »[158]. C'est là une chose

[156] Garnotte, « *Titanic*, le magazine qui fait couler beaucoup d'encre », *Titanic* n° 1, octobre 1983, p. 4.
[157] « Titanic », dans Jean-Dominic Leduc et Michel Viau, *op. cit.*, p. 1142-55.
[158] *Ibid*., p. 155.

essentielle : *Croc* et, dans sa courte vie, *Titanic* ont été les seules structures à même de payer les auteurs, et donc de les faire vivre et de permettre le début d'une bande dessinée québécoise structurée. Si l'expérience *Titanic* ne dure pas, elle permet tout de même de mettre le pied à l'étrier à de nombreux auteurs. En contrepartie, elle installe pour des décennies l'idée qu'un magazine québécois uniquement consacré à la bande dessinée ne peut survivre.

Si *Titanic* est un échec, *Croc* est un succès réel et continue de publier jusqu'en 1995, permettant à des auteurs de bande dessinée d'avoir un revenu régulier. Sur son modèle, de nombreuses expérimentations sont publiées, sur des sujets très variés. Une revue concurrente, *Safarir*, est créée en 1987 à Québec et vit encore plus longtemps, avec 299 numéros jusqu'au milieu des années 2010. Cette revue garde une part importante de bande dessinée à son sommaire ; il existe même un temps un supplément, « *Saf-BD* » (où naissent notamment *Les Nombrils*, de Delaf & Dubuc), expérience toutefois de courte durée. Le magazine est lui aussi d'abord consacré à l'humour. Il reste un des rares magazines québécois à avoir tenté de percer le marché européen, puis états-unien, avec des publications spécifiques. Nous nous y repencherons.

8) *Atlantic city*, un « best-seller » contestable[159]

Le début des années 1980 est aussi l'occasion d'une première circulation Québec-France dans le secteur de l'édition. L'origine reste européenne, puisqu'elle se trouve chez Henri Declez, Belge émigré au Québec, ancien rédacteur en chef du journal *Tintin* travaillant depuis chez Héritage. Il crée en 1981 les éditions Declez, où il publie notamment des romans de Duchâteau, scénariste phare de *Tintin*. C'est l'année suivante qu'il publie *Atlantic City*, de Cédric Loth et Pierre Montour, première bande dessinée de son catalogue. Les deux jeunes auteurs ont déjà une petite carrière : Loth a déjà publié des caricatures ici ou là, et des pages dans *Baloune* ; Montour est journaliste. Ils pensaient faire paraître leur récit dans *Croc*. Le magazine principal ayant donné une fin de non-recevoir, ils réussissent donc à publier directement en album ce récit noir. Si l'ensemble est assez confus et l'influence de Tardi sensible, la force expressive de certaines pages et l'univers poisseux jamais vu encore dans une série locale font leur effet. Tiré à 3000 exemplaires, le titre est bien accueilli par les médias, *La Presse* le place même dans les dix meilleurs albums de l'année. Si les ventes sont considérées comme

[159] Je remercie Michel Viau pour l'envoi d'« À propos de Loth, Montour et les éditions Desclez », un brouillon de chapitre du tome 3 de son histoire de la BD au Québec.

bonnes, il faut raison garder sur leur ampleur. Dans l'absolu, elles restent faibles : si le titre fait office de « best-seller » pour son écosystème, terme étonnamment repris jusque dans les biographies officielles de Loth aujourd'hui encore[160], il ne permet pas à ses auteurs de vivre. En 1982, Montour lui-même prend la plume pour calmer un peu les critiques enthousiastes sur la soudaine naissance (encore) d'une bande dessinée québécoise où « tous les espoirs sont permis[161] » pour la suite :

> En date du 15 octobre 1981, le « best-seller » *Atlantic City* nous avait rapporté 833 $ […] Si je souligne cet état de fait, qui n'est pas unique pour les auteurs de BD du Québec, loin de là, ce n'est pas tant pour tenter d'attirer une certaine sympathie, que pour désamorcer les rêves qu'aurait pu engendrer chez certains qui voudraient se lancer dans la BD ton utilisation du mot « grisé »[162].

Les termes sont posés avec honnêteté, et disent bien la complexité de vivre de la bande dessinée au Québec, même avec un succès relatif. Les deux auteurs vont toutefois expérimenter une autre nouveauté, qui elle aussi fait rêver les Québécois : publier chez un éditeur européen. Avec leur album, les auteurs convainquent la mythique revue de science-fiction *Métal Hurlant,* comportant à cette époque un gros volet rock/rébellion, de leur commander des pages. Ils signent quatre histoires dans le magazine entre 1981 et 1982. Cette même année, un an après sa sortie au Québec, *Atlantic City* est proposé chez Les Humanoïdes associés.

Dans une préface très leste, reprenant d'habituelles caricatures pittoresques soupoudrées de sexisme, Jean-Pierre Dionnet présente les auteurs :

> « Monsieur Dionnet, il y a deux Québécois qui se prétendent auteurs de B.D. qui font plein de saletés en avant et qui gueulent pour vous voir…. Bien que je leur ai dit que vous n'étiez pas là et que vous leur écririez », marmonna la sémillante secrétaire préoccupée à rattraper une maille filant sur son mollet.
>
> « Foutez-les à la porte quand même… avec l'aide des C.R.S. s'il le faut », claironna automatiquement le brave rédacteur en chef, en souvenir de toutes ces horreurs dessinées qu'il avait vues, deux ans plus tôt, à Montréal, à l'occasion d'un voyage qui n'avait pour but que de mieux balancer son rapport d'impôt[163].

La suite de la préface est à l'avenant et prétend narrer comment l'éditeur regarde par hasard les planches alors qu'il lève « les yeux tendrement pour reluquer la gracieuse

---

[160] Voir sur le site de son éditeur Mosquito, ou d'un galeriste d'art proposant ses œuvres :. http://www.editionsmosquito.com/auteur-161.html ou http://galeriesylvainfortier.com/artistesgcf/loth-cedric (le site est fermé aux dernières consultations mais peut se consulter sur internet archives)

[161] Gilles Racette, « Avec Loth et Montour : La bande dessinée québécoise, tous les espoirs sont permis », *La Presse*, 30 mai 1981, p. D 4.

[162] Pierre Montour, « Réponse à la critique de Catherine Saouter Caya », *Imagine* n° 11, 1982, p. 46-48.

[163] Jean-Pierre Dionnet, « La fabuleuse anecdote de deux Québécois à Paris ou quand Dionnet découvre de nouveaux talents ! », *Atlantic City*, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « Sang pour sang », 1982, p. 3.

jeune femme ». Et d'indiquer que finalement, ce n'est pas mal et qu'il a décidé de publier le livre. Si le goût est douteux, on y apprend tout de même que Dionnet, aussi rédacteur en chef de *Métal Hurlant,* a fait une visite au Québec, où les fanzines et albums locaux ne l'ont guère impressionné – sans que l'on sache si l'anecdote est réelle ou fait partie de la fiction globale racontée. Dans tous les cas, les 15 000 exemplaires tirés se vendent assez bien aussi de ce côté de l'Atlantique, et sont rapidement épuisés[164]. Declez y voit une vraie chance pour la bande dessinée québécoise pour adulte de se lancer enfin. Il parle de l'album comme d'une « locomotive à laquelle il faudra accrocher le plus de wagons possible », concluant qu'est venu le temps « où plusieurs auteurs québécois de bande dessinée auront une vraie chance »[165].

Encore une fois réapparait le vocabulaire d'une possibilité, d'une nouveauté, d'une naissance… Et encore une fois l'espoir est de courte durée : le second tome, annoncé, ne voit jamais le jour à cause d'une brouille entre les auteurs. Loth contribue à quelques numéros d'*Iceberg* puis quitte le secteur de la bande dessinée, où il ne revient que quarante ans plus tard.

Declez publie un autre album, *Rapt et sigle*, qui débute les *« Aventures mirobolantes de Napoléon Bilodo, détective plus que privé »,* de Toufik El Hadj-Moussa. S'inscrivant dans une ligne claire revivifiée à cette époque, l'auteur a déjà publié dans plusieurs magazines, dont le supplément BD de *La Patrie* dirigé par Declez. L'album ne rencontre cependant pas le même succès qu'*Atlantic City* : l'accueil est tiède. L'histoire est cependant achetée par Glénat qui la publie dans sa revue *Gomme !* sur trois numéros à l'été 1983. Tentative de revue de bande dessinée grand public de Glénat, complémentaire de sa revue de bande dessinée historique *Vécu* et de sa revue pour adulte *Circus*, *Gomme !* ne séduit cependant pas les lecteurs. Toufik El Hadj-Moussa y republie ponctuellement avant qu'elle ne s'arrête au n° 26 en janvier 1984.

Plusieurs autres auteurs réussissent à publier en Europe, mais cela reste marginal et trouve globalement peu d'échos. De manière générale, les années 1980 sont souvent décrites comme des années assez mineures pour la création artistique dans la BD européenne[166]. Il existe toujours un marché, c'est dans cette période que les grandes revues déclinent et finissent par disparaître, souvent au début des années 1990 : en 1982, *L'Écho des savanes* s'interrompt dans sa version historique ; *Charlie mensuel* disparaît en

[164] Régis Tremblay, « Les Français sacrent comme des Québécois, "grâce" à la bande dessinée », *Le Soleil*, 31 juillet 1982, p. D -2.
[165] Régis Tremblay, « Le prix Cliche n'est pas coulé dans le béton », *Le Soleil*, 11 juin 1983, p. C -2.
[166] Benjamin Caraco, *Renouvellement et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de L'Association et de ses auteurs*, thèse de doctorat dirigée par Pascal Ory, Université Paris 1 -Panthéon Sorbonne, 2017, p. 8-9.

1986 ; *Métal Hurlant* en 1987 ; *Tintin* en 1988 ; *Pilote* en 1989. *Pif Gadget* attend 1993, mais était déjà largement déclinant. La normalisation est également forte chez les éditeurs. Si Futuropoli a a marqué cette période par ses innovations, la maison est rachetée par Gallimard en 1988 et plusieurs tentatives éditoriales importantes pour la scène *underground* comme *Viper* (1981-1984) ou les éditions Artefact (1977-1986) sont des échecs

Si la période est si difficile pour la scène de la bande dessinée en Europe, elle n'est évidemment pas plus riante au Québec. *Croc* continue cependant son chemin, le contexte ne paraissant pas particulièrement plus tendu qu'auparavant. Par ailleurs, disparition de supports ne signifie pas disparition des auteurs. La réalité est qu'il existe au Québec comme en Europe une scène extrêmement vive dans la sphère alternative, les fanzines, les productions « hors champ », *et caetera*.

9) Les germes de l'explosion des années 2000

Ce résumé historique, déjà placé sous l'axe des circulations, ne va pas empiéter sur les années 2000. En effet, la majorité du corpus étudié en est issu. Cette période sera donc décrite en fil rouge des prochains chapitres. Il est cependant intéressant de revenir sur une vision de l'histoire de la bande dessinée québécoise où il y aurait un « saut » des années 1980 jusqu'au XXIe siècle, comme si presque rien n'avait eu lieu entre les deux. Tout au plus, y aurait-il eu l'émergence de Julie Doucet et, à la fin des années 1990, de quelques éditeurs précurseurs.

Ce récit a sa logique, et a une certaine vérité du point de vue des circulations. Il oublie l'importance de tout l'écosystème existant, et dans lequel émerge entre autres Doucet, mais aussi de futures figures importantes qui, comme l'auteur Siris, mettront parfois vingt ans à atteindre un circuit traditionnel. Face à un marché restreint, à une revue qui centralise encore pour un temps les possibilités professionnelles et aux nombreux échecs des autres tentatives commerciales depuis les années 1970, la création québécoise la plus vive va s'ancrer dans les marges et s'y épanouir. Cette génération nouvelle ignore d'ailleurs régulièrement ce qui a pu exister auparavant, ainsi que le synthétise Pierre Fresnaut-Deruelle en 2009 :

> Dès le départ, la production du moment s'est développée principalement dans l'orbite des milieux estudiantins, véhiculant l'esprit moqueur, contestataire et réformiste de l'*underground*, et ignorant presque totalement les formes et contenus plus traditionnels de la bande dessinée qui n'avaient jamais connu au Québec qu'un faible développement. C'est d'ailleurs le même esprit

> de marginalité qui a imposé ses modes de fabrication, d'édition et de diffusion, empruntant de préférence les moyens artisanaux et les circuits souterrains, et participant à sa façon à l'émergence d'une presse « parallèle ». […] La presque totalité de cette production a été le fait d'une jeune génération, nettement scolarisée, urbaine et – par rapport au moyen d'expression lui-même – à peu près coupée du passé[167].

La conséquence de cette vie « en dehors » nourrit la sensation d'éternel recommencement décrite depuis le début de ce texte. Après les années 2000, une filière de plus en plus structurée va se construire, avec des autrices, des auteurs, des éditeurs, mais aussi des critiques qui vont revenir sur le passé de la scène et tenter d'en entretenir la mémoire. Dans ce processus, soit les années 1980-1990 passent à la trappe, soit elles sont résumées à la figure tutélaire de Doucet. Dans un dossier de la revue *Trip* consacré à la scène de la bande dessinée dans les années 1990 au Québec, plusieurs acteurs évoquent directement ce problème :

> **Marc Tessier :** Dans les articles qui parlaient de la bande dessinée au Québec en rapport avec les 15 ans de La Pastèque ou les 25 ans de Drawn & Quarterly, les journalistes n'étaient pas capables de remonter plus loin que l'an 2000.
>
> **Jean-Claude Aymot :** Donc les années 90 existent pas en BD ? Il n'y avait pas *Croc* avant ? Puis *Michel Risque* ? Il y a des choses qui existaient avant nous !
>
> **Hélène Brosseau :** *Croc* c'était un magazine d'HUMOUR qui contenait des bandes dessinées.
>
> **Siris :** On a vécu entre deux chaises.
>
> **Jean-Claude Aymot :** Ah ! Ok, il y a un trou.
>
> **Siris :** On est dans le trou, Ostie ![168]

En réalité, les années 1990 (autant que les cinq années précédentes) existent bien en BD, mais elles sont radicalement à la marge. Si quelques auteurs de bande dessinée comme André-Philippe Côté réussissent à vivre en dehors de *Croc,* c'est principalement grâce au dessin de presse. En ce qui le concerne, dans le domaine de la bande dessinée, c'est dans le magazine *Safarir,* déjà évoqué, qu'il obtient sa stabilité : la série *Baptiste le clochard* y est créée en 1987 et lui assure des parutions régulières. De la même manière Jacques Goldstyn, qui collabore de temps à autre à *Croc,* a également une carrière assurée grâce au magazine *Je me petit-débrouille : journal du Club des petits débrouillards* (qui devient en 1992 *Les Débrouillards*), auquel il collabore de 1981 jusqu'à nos jours. Là encore, s'il n'est pas en marge du marché car ayant un réel succès, ce journal est en marge de la bande dessinée : c'est avant tout un journal de vulgarisation scientifique pour les enfants. Par ailleurs, Goldstyn mène en parallèle une fructueuse

[167] Pierre Fresnault-Deruelle, « Le domaine francophone », *La Bande dessinée,* Paris, Armand Colin, 2009, p. 27-28.
[168] Marc Tessier, « La ligue des vieux poils », *Trip* n° 9, 2e trimestre 2016, p. 157.

carrière de caricaturiste dans le journal anglophone *The Gazette*[169]. Ces deux ancrages principaux de son travail en font un auteur largement connu au sein de la bande dessinée québécoise, tout en étant durablement « en dehors du milieu », pour ainsi dire .

La question d'une production de bande dessinée québécoise ancrée dans les marges durant cette décennie et demie est assez présente dans la littérature. Outre Julie Doucet, la « danseuse nue » Sylvie Rancourt en est un exemple très parlant. Elle débute en 1985 son autobiographie en planches et la vend en fanzines dans les clubs de strip-tease. Elle semble une incarnation éclairante de cette production iconique et pourtant totalement marginale. L'inscription de Rancourt dans le contexte de la bande dessinée québécoise est en réalité moins « naïf » que souvent écrit et s'adosse bien à une stratégie énoncée[170]. La plus fructueuse réflexion au sujet de cette relation champ/marge me semble venir du chercheur Izabeau Legendre, spécialiste des fanzines, notamment au Québec. En commentant un numéro du fanzine *Iceberg,* il explique qu'il « illustre bien la situation ambiguë du fanzinat de bande dessinée à Montréal au début des années 1990 ». Il souligne qu'on s'y fait l'écho d'une « révolution » dans la B.D. québécoise : le 7e Festival international de bande dessinée de Montréal a Julie Doucet pour invitée d'honneur. Si la mise en avant d'une figure *underground* est déjà étonnante, une autre singularité interpelle : c'est la première personnalité québécoise à y être officiellement invitée !

> Jusque-là, ce sont les bédéistes franco-belges à qui on réservait l'honneur : on leur faisait traverser l'Atlantique pour leur donner quelques prix, les entendre prononcer quelques discours, les inviter à dédicacer des exemplaires de leurs albums, et ils s'en retournaient sitôt fait. On voit là une caractéristique essentielle du fanzinat de bande dessinée au Québec pendant cette période : la bande dessinée établie n'existe, à toutes fins pratiques, pas, et ce qui en existe a grandement besoin de ses marges pour la soutenir. Dans ce contexte, la distinction entre marges et centre n'est pas encore tellement pertinente ; elle le deviendra plus au tournant de la décennie suivante.[171]

Pour Legendre, le fait même de parler de marge n'a pas vraiment de sens dans un marché lui-même largement marginal et soumis à la domination européenne. Cette vision, qui peut paraître étonnante, rappelle bien la difficulté du marché local et indique combien cette période est en réalité riche : elle offre dans sa « marge » une production traitée

[169] Rachel DeRoy-Ringuette, « Qui est Jacques Goldstyn » dans « Les procédés humoristiques les plus fréquemment utilisés par Jacques Goldstyn dans la série *Van l'inventeur.* », *Analyses* vol. 18, n° 2, 2024, p. 44-45. DOI : https://doi.org/10.7202/1115190ar
[170] Maël Rannou, « Sylvie Rancourt, après Montréal », *Voix plurielles* vol. 19 (n° 2), novembre 2022. DOI : https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4132
[171] Nicolas Grolleau et Izabeau Legendre, « Dépoussiérage de fanzine de la collection en compagnie d'Izabeau Legendre – 1ère Partie : 2 fanzines québécois », *Histoire(s) de fanzine*, 7 février 2023, en ligne : https://histoiresdefanzine.wordpress.com/2023/02/07/depoussierage-de-fanzine-de-la-collection-en-compagnie-dizabeau-legendre/

comme la norme. Le paradoxe se complète sans doute également par le fait que l'éditeur québécois le plus dynamique de cette période est sans conteste l'anglophone Drawn & Quarterly, créé en 1990 par Chris Oliveros. Situé en plein Montréal, dans le Mile End, la maison d'édition gagne en quelques années des galons de structure majeure pour la bande dessinée alternative. Il s'agit dès lors d'une des plus importantes au Canada. Mieux encore, dans son créneau d'une bande dessinée moins normative, elle concurrence directement l'états-unien Fantagraphic, et réussit à s'imposer[172]. Mais Drawn & Quarterly est donc une structure strictement anglophone et, si elle traduit quelques auteurs (au premier rang desquels Julie Doucet, plus tard Michel Rabagliati, Guy Delisle ou Juli Delporte), cela lui donne à la fois une aura internationale forte et une inscription locale relativement limitée.

Ainsi structurée, la scène québécoise avance vers les années 2000. Julie Doucet doit être étudiée spécifiquement. Signalons d'ores et déjà qu'elle est présente dès novembre 1990 dans *Logique de guerre comix*, première publication de L'Association, qui s'apprête à devenir la maison d'édition de bande dessinée alternative la plus importante des décennies qui suivront[173]. Si *Croc* meurt en 1995, la maison d'édition Les 400 coups naît la même année[174], et publie de plus en plus régulièrement des bandes dessinées québécoises. Encore la même année, Guy Delisle publie ses premières pages dans *Lapin,* revue de L'Association, avant d'y débuter *Shenzhen*, son premier long récit, et de publier plusieurs albums chez cet éditeur.

En 1998, enfin, les éditions de La Pastèque se créent. Elle débutent alors un parcours d'affirmation qui leur donnera, à l'aube de nouveau millénaire, le rôle, plus modeste mais de plus en plus net au fil du temps, d'un Drawn & Quarterly pour le Québec francophone[175]. C'est ce grand mouvement d'émergence au XXIe siècle[176] qui permet enfin la « naissance » tant promise.

[172] Mark Medley, « 25 years and change: Drawn & Quarterly writes a new chapter in its graphic history », *The Globe and Mail*, 8 mai 2015.
[173] Benjamin Caraco, *Une histoire de l'Association*, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2024.
[174] Nathalie Ferraris, « Vingt-cinq ans d'audace pour Les 400 coups ! » *Lurelu* vol. 43 (n° 1), printemps–été 2020, p. 13.
[175] Bart Beaty, « Les années Spoutnik », *La Pastèque - 15 ans d'éditions*, Montréal, La Pastèque, 2014, p. 28-39.
[176] Maël Rannou, « Vingt-cinq ans de bande dessinée québécoise au XXIe siècle. », *Analyses* vol. 18, n° 2, 2024, p. 5-8. DOI : https://doi.org/10.7202/1115187ar



PHOTO ROBERT SKINNER, *La Presse*

La B.D. alternative a ses vedettes réunies ici pour le photographe. Autour de Siris étalé sur le divan de La Piaule, de gauche à droite : Marc Tessier, Luis Neves, Julie Doucet, Simon Bossé et au deuxième rang, Alexandre Lafleur et Louis Rémillard.

La B.D. alternative se porte bien, merci !

JOCELYNE LEPAGE

■ S'il faut en juger par la foule nombreuse, jeune et aussi colorée qu'à un party d'Halloween qui remplissait le bar La Piaule hier soir, la B.D. alternative made in Québec se porte bien. On y lançait en effet pas moins de dix-sept (17) albums individuels ou collectifs qui allait du format miniature à l'ouvrage poids lourd en métal en passant par le comic à l'américaine.

« C'est une nouvelle génération d'auteurs, a expliqué Jacques Samson, l'un des rares experts à la matière, à *La Presse*. Ils sont spontanés. Le « mainstream » ne les intéresse pas. Ils trouvent que le marché français est insuffisant et sont ouverts aux courants anglais et internationaux. Ce qu'ils font est plus individualiste et très personnel. »

« Ça vient de notre vie, dit Marc Tessier, un des auteurs dont la petite maison d'édition, GoGoGuy, lançait trois ouvrages. On joue avec les formes, on fait ce qu'on veut. La B.D. est un médium extraordinaire, elle permet beaucoup plus de liberté que le cinéma par exemple. »

Depuis quelques années, la B.D. alternative à Montréal est particulièrement dynamique et prend une place de plus en plus grande dans l'ensemble des productions. C'est une forme d'expression souvent plus proche de la poésie ou du journal intime que de la B.D. traditionnelle. On ne la trouve pas dans toutes les librairies mais certainement chez Nova et Danger.

FIG 12 : Article de *La Presse* du 3 mai 1995. Autour d'un Siris affalé dans un canapé et d'une Julie Doucet, centrale, la jeune scène alternative a déjà plusieurs années de production.

10) Une historiographie critique construite en regard

Les naissances de la bande dessinée québécoise se sont accompagnées d'un discours critique construit dès les années 1970. Mon intuition de faire débuter mon travail

à cette période y trouve confirmation. Dans le cadre d'un article, je suis largement revenu sur cette naissance de la critique de bande dessinée au Québec[177].

De fait, cette section synthétise cet article tout en y apportant quelques nouvelles informations. Pour ce travail, j'ai notamment exploré un vaste corpus composé des journaux des années 1970 numérisés par la BAnQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec), qui a une politique active de numérisation et valorisation, en y relevant les occurrences du terme « Bande dessinée québécoise/kébécoise ». Venaient s'y ajouter, à partir de 1973, l'article de Blanchard déjà cité et des numéros spéciaux de revues littéraires ou contre-culturelles. La revue *Mainmise*, sorte d'*Actuel* local, mêlant *underground* états-unien et bande dessinée québécoise[178], crée ainsi un discours très vindicatif. C'est néanmoins le quadruple numéro de la revue *La Barre du Jour*[179], consacré à « La bande dessinée kébécoise » (1er trimestre 1975) qui fait figure d'événement fondateur. L'étude de ces documents permet de voir comment, par l'apparition d'une critique de la bande dessinée au Québec, se crée relativement rapidement une véritable scène de la critique de bande dessinée québécoise.

Nous l'avons vu dans les parties précédentes : la presse généraliste couvre régulièrement les albums ou revues québécoises. Si la bande dessinée prend forcément une place minoritaire dans les questions culturelles, ce balayage de la presse permet de voir qu'une place réelle lui est donnée, quitte à ce que ce soit pour alterner des faire-part sur les « naissances » ou, au contraire, les réflexions sur les difficultés du milieu. Au-delà de ces journalistes qui font un travail médiatique essentiel, une réelle critique bédéphilique ressemblant à celle née en Europe[180] apparaît dans la Province à partir du champ universitaire.

La critique de BD et la réflexion universitaire qui lui est liée naissent dans l'espace francophone européen dans les années 1960, avec notamment la création du fanzine d'étude *Giff-Wiff* en 1962, la publication de *Bande dessinée et Culture* par la chercheuse et féministe majeure Évelyne Sullerot en 1965 ou la tenue de congrès à Lucques (Italie) dans la même période. Le combat est alors celui de la légitimité, central pour plusieurs décennies. Certains textes attribuent à Sullerot un cours sur la BD alors qu'elle était en poste à l'Institut français de presse (1963-1968). De manière plus certaine, l'historien Pierre Couperie entame un cours à l'École des hautes études en sciences sociales à partir

[177] Maël Rannou, « Bande dessinée québécoise : historiographie d'un champ sous double influence », *op. cit.*
[178] Camille St-Cerny-Gosselin, « Chapitre 11. *Mainmise, Québec-Presse* et les revues de bande dessinée », dans Frédéric Rondeau et Karim Larose, *La Contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016. p. 339-377.
[179] André Carpentier, *op. cit.*
[180] Julie Demange, « Bédéphilie », *Le dictionnaire de la BD*, juillet 2017, en ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/bedephilie

de 1978-1979. Entre ces deux dates, il se trouve qu'un premier cours universitaire sur la bande dessinée est lancé au Québec : le professeur Richard Langlois en fait certifier un en 1973 au Cégep de Sherbrooke. Son cours ne traîte cependant pas de production locale, mais avant tout des grandes séries états-uniennes et européennes, avec notamment une focale sur *Tintin*[181]. Cette approche va cependant évoluer avec le temps, notamment avec le discours « pro-bande dessinée québécoise » des années 1970. Langlois va alors devenir un fervent défenseur de la scène locale. En 1975, c'est Jacques Samson qui débute ses cours dans un Cégep, puis à l'Université, avant de participer à l'organisation d'une exposition sur la bande dessinée québécoise dans la galerie Média. Par la suite, il écrit ses premiers articles[182].

Comme nous l'avons déjà vu, le premier texte de référence sur la bande dessinée québécoise vient cependant de France. En cela, il atteste, peut-être comme trop souvent dans la culture québécoise, de l'« effet Félix Leclerc » – expression qui, dans ces temps d'affirmation, désigne la nécessité qu'un artiste québécois soit validé par la France avant d'être acclamé au pays. L'historien et typographe Gérard Blanchard, auteur d'une histoire de la BD publiée chez Marabout en 1969, avec un très grand succès, publie ainsi en 1973 dans *Communication et langages* le premier texte universitaire sur la BD québécoise. « Les Bandes dessinées québécoises »[183] annonce, sans surprise, la naissance de la production québécoise. Le texte n'a sans doute que l'écho relativement limité de cette revue fondatrice du champ des Sciences de l'information et de la communication. Il y indique toutefois qu'une prochaine réédition de son livre devrait contenir un chapitre spécifique sur la production québécoise. La réalité est plus décevante : une page de texte, une page d'illustration. Il reste que le livre est nettement plus diffusé que l'article. Michel Viau, largement cité en source dans mon travail, m'a ainsi déclaré : « J'ai appris l'existence de la BDQ dans son *Histoire de la bande dessinée* »[184]. Bien que passionné de bande dessinée, il aura fallu à Viau cet apport étranger pour découvrir la propre existence de sa scène nationale. Dès 1974, Mario Beaulac soutient pourtant à l'Université de Montréal, sans trop de postérité[185], un mémoire de maîtrise nommé *Bandes dessinées québécoises et nouvelle culture (essai d'analyse sémiologique)*, sans doute le premier travail universitaire directement consacré à la BDQ.

[181] Le Bédénaute, « Décès de Richard Langlois, pionnier de l'enseignement de la BD au Québec », ActuaBD. 29 juillet 2010, en ligne : https://www.actuabd.com/Deces-de-Richard-Langlois-pionnier
[182] Thierry Groensteen, « Préface », Jacques Samson, *Lectures en bande dessinée*, Montréal, Mém9ires, 2015, p. 5-7.
[183] Maurice Blanchard, 1973, *op. cit.*
[184] Échanges avec Michel Viau, par courriel, janvier 2021.
[185] De manière étonnante, un homonyme devient enseignant en bande dessinée à l'UQO par la suite, mais il s'agit bien d'un autre chercheur.

Comme nous l'avons déjà établi, de nombreux articles paraissent et des expositions se tiennent sur la bande dessinée québécoise. Néanmoins, cet enthousiasme débouche souvent sur des déceptions. Si, concernant le champ professionnel, la naissance est laborieuse, c'est bien à cette période que le champ critique se structure, comme le souligne Falardeau :

> À partir de 1975, une série d'événements chocs va propulser la BD sur les terrains de l'art officiel : un livre, un festival international parrainé par l'Université de Montréal, une exposition itinérante d'Angoulême à Paris pour s'acheminer vers le Musée d'Art contemporain. La presse suit cette montée, ébahie, elle interprète et s'emballe, annonce des lendemains merveilleux qui tardent à arriver. La critique spécialisée s'installe, son rôle d'animateur est fondamental[186].

Après avoir développé ses cours et défendu une exposition sur la bande dessinée québécoise, Jacques Samson est ensuite à l'initiative des premiers colloques sur la bande dessinée au Québec. Ces derniers portent sur des sujets globaux. Le premier « Colloque de bande dessinée de Montréal », tenu en juin 1985 à l'Université du Québec à Montréal et co-organisé par André Carpentier (directeur du quadruple numéro de *La Barre du jour*), a pour seul thème le neuvième art. Carpentier y développe cependant une étude des « Occultation du réel et construction du "gag" dans *Onésime* » qui apparaît comme le premier article sur une série québécoise dans une publication universitaire. Le second colloque, dirigé par Samson seul, n'aura lieu qu'en 1989 et est uniquement consacré à Jacques Tardi. Durant les années 1980, tout en s'intéressant régulièrement à des champs variés (littérature, cinéma, bande dessinée internationale), Samson va travailler à rendre visible la bande dessinée québécoise. Cofondateur en 1985 de L'Association des Créateurs et intervenants de la Bande Dessinée (ACIBD), sise à Montréal[187], il rédige pour son compte un rapport transversal sur la situation en 1986. Il est surtout, de 1984 à 1990, le correspondant québécois des *Cahiers de la bande dessinée*, et permet les premières focales régulières sur la bande dessinée québécoise en Europe francophone. À ce titre, il publie en 1987 un article assez virulent dans L'Année de la BD titré « Québec : une B.D. sans histoire »[188]. Il y souligne l'oubli perpétuel des Québécois quant à leur patrimoine, et positionne dans son texte le Québec comme un espace à découvrir, que ce soit par les Européens ou ses propres habitants.

---

[186] Mira Falardeau, 1993, op. cit., p. 48.

[187] Fait étonnant, la Société des créateur(trice)s et ami(e)s de la bande dessinée (SCABD) est créée la même année à Québec, notamment par Mira Falardeau, tandis que BD en Estrie se lance également pour défendre la BD québécoise de cette région. Pourtant limitée dans son marché, la BD québécoise se subdivise selon les régions de la Province.

[188] Jacques Samson, « Québec : une B.D. sans histoire » dans Stan Barets et Thierry Groensteen (dir.) *L'Année de la BD 86-87*, Grenoble, Glénat, 1987, p. 182-184.

Avec ce cri du cœur, Samson tente d'attirer les regards sur une création qu'il défend depuis plusieurs années tout en montrant l'incapacité à construire une mémoire. Il précède ainsi de vingt ans Thierry Groensteen, par ailleurs codirecteur de l'ouvrage où le texte de Samson est publié, qui théorise avec fortune, en 2006, l'idée de la bande dessinée comme étant « un art sans mémoire[189] ». Fait intéressant, si Samson s'intéresse à valoriser la production locale, il n'applaudit pas tout ce qui s'y produit. Connaisseur des créations du monde entier, il ne cherche pas à assouvir un nationalisme aveugle mais bien à valoriser des créations de qualité injustement masquées. Il se rapproche en cela d'un Richard Langlois qui, conscient de la qualité des productions internationales, n'hésite pas à écrire dans *Québec-Français* : « Il existe à côté de BD d'une grande qualité graphique et narrative des BD d'une médiocrité affligeante ; surtout au Québec où l'incompétence de la conception graphique, et aussi de l'impression, amène la diffusion d'albums qui relèvent de la plus grotesque "bouffonnerie" commerciale »[190]. Cette objectivité malgré l'attachement fort de leurs auteurs à la création québécoise est d'importance : elle les distingue de fans ou de nationalistes défendant le Québec pour le Québec.

Si les noms des universitaires s'intéressant à la bande dessinée québécoise sont relativement restreints dans les années 1980 – Langlois, Carpentier, Samson, Falardeau… –, ils s'activent dans et hors le champ universitaire pour tenter de visibiliser ce sujet. Après la première version de *La bande dessinée au Québec* de Mira Falardeau, parue en 1994, une offre universitaire se structure pour pratiquer la bande dessinée. C'est notamment en 1999 qu'est créée la section BD de l'ÉMI de Gatineau[191], portée par Sylvain Lemay, qui a consacré son mémoire à Réal Godbout et signe des articles de recherche sur la scène québécoise. D'abord portée sur la création, l'école va offrir de plus en plus de cours sur la bande dessinée, et notamment celle de la Province, ouvrant au fil des années des grades ouvertement théoriques, puisqu'il est désormais possible d'y suivre maîtrise et doctorat. C'est aussi en 1999 que paraît le premier ouvrage de Michel Viau, un répertoire commenté de BDQ à vocation exhaustive[192], qui n'a rien d'un travail universitaire mais constitue une base de données essentielle pour la recherche. Cette bibliographie, classique de la bédéphilie, est par essence un peu vaine. Pourtant, l'expertise de son auteur et sa collection incomparable l'entraînent à travailler aussi bien pour des fanzines que pour l'Université, en passant par le gouvernement du Canada.

[189] Thierry Groensteen, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, éditions de l'An 2, 2006, p. 67.
[190] Richard Langlois, « Éducation et bande dessinée », *Québec-Français* n° 26, 1977, p. 22-23.
[191] École multidisciplinaire de l'image, devenue ÉdAC, École des arts et cultures, en avril 2024.
[192] Michel Viau, *BDQ : Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, Mille-Îles, 1999.

Pour les mêmes raisons que celles évoquées pour la création, il paraît pertinent de cesser l'exploration du champ de la critique québécoise avant les années 2000. Ce qui semble particulièrement frappant est que, plus encore que pour la création, les critiques de bande dessinée québécois ont tenté très tôt de circuler vers l'Europe. Il n'y a là rien d'étonnant : ces spécialistes de la bande dessinée étaient sans doute plus conscients encore que les auteurs que le salut vient d'une reconnaissance de l'Europe. Ce manque de confiance dans le marché propre finira par se renverser. Que ce soit au Québec ou en Europe, les critiques québécois déploient cependant une grande énergie pour faire connaître ce qu'ils ont sous leurs yeux, et qui reste largement invisible à la majorité des lecteurs de bande dessinée. Force est de constater que, si les efforts ne sont pas vains, ils peuvent avoir un résultat assez désespérant. Ainsi, trente ans après l'article de Samson, une massive et érudite *Histoire de l'édition littéraire au Québec* est publiée. Dans le troisième et dernier volume de ce pesant ensemble, qui fait le portrait de l'édition des années 1960 à 2000, la bande dessinée est extrêmement peu évoquée : alors que l'édition de poésie a son propre chapitre, le neuvième art n'apparaît explicitement que sur dix pages, dans une sous-partie du chapitre consacré à l'édition jeunesse[193]. C'est d'autant plus incompréhensible qu'une part structurante de la bande dessinée québécoise de cette période se forme dans l'édition pour adulte. Nous avons là une illustration éloquente d'un angle mort qui, en cohérence avec notre hypothèse de départ, serait sans doute différente quinze ans plus tard alors que le marché est structuré et visibilisé.

[193] Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Volume III : La bataille du livre, 1960-2000*, Éditions Fides, 2010, p. 246-258.

II. Des expériences éditoriales

À cette étape de la bande dessinée québécoise, les réseaux d'influences sont assez clairement à sens unique. Si elle a des difficultés, il existe bel et bien une bande dessinée vivante au Québec, mais son exportation est quasi inexistante. Après avoir observé l'état de la bande dessinée québécoise, des années 1970 au tournant des années 1990, et l'influence écrasante de la BD européenne, cette partie se propose de mettre en lumière les quelques traversées du Québec vers l'Europe. Des objets bien plus rares, qui peinent souvent à dépasser l'essai ponctuel, voire le folklore.

1) Les rares traversées : quelques auteurs et un succès sans suite

Jusqu'aux années 1990, les traversées d'auteurs québécois sont rares. Au-delà du cas d'*Atlantic City*, de Loth et Montour, déjà évoqué, où la québécité folklorisée débouche d'abord sur une déception – ventes modestes, carrière des auteurs en Europe limitée à quatre autres participations à *Métal Hurlant* –, les autres publications restent tout aussi anecdotiques. Michel Breton, un Québécois émigré en Belgique, publie dans *Spirou*, *Pilote* et surtout *Tintin* de 1981 à 1983. S'il est fortement mis en avant dans l'exposition et l'ouvrage *La Bande dessinée québécoise en quatre-vingt deux*, profitant du statut de seul auteur de la Belle Province en Europe, son rôle est survalorisé : dans les faits, sa contribution majeure à la bande dessinée européenne reste les décors de *Clifton* et *Robin Dubois.* Ces séries de Turk et de Groot ont une vraie notoriété, mais n'ont pas le succès d'un *Léonard*, des mêmes auteurs. Il retourne en Amérique du Nord rapidement et fait carrière dans l'animation, comme *designer* et décoriste – notamment sur *Les Schtroumpfs*, *Les Snorky, Heavy Metal*, ou plus tard *Les Triplettes de Belleville,* confirmant un lien toujours fort à la bande dessinée. S'il n'est pas besoin d'expliquer pourquoi *Les Schtroumpfs* sont liés à la bande dessinée, *Les Snorky* sont produits par l'antenne animation de Dupuis créée par Nic Broca, dessinateur de *Spirou et Fantasio*[194] quand Breton est en Europe. *Heavy Metal* est quant à lui un film dérivé du magazine de science-fiction *Métal Hurlant*. Breton y anime une séquence de *Captain Sternn*, d'après l'auteur

[194] Les personnages sont même créés pour un épisode inachevé de la série en 1981. Rappelons que Nic Broca est homme de dessin animé avant tout. Sa courte carrière dans la bande dessinée serait anecdotique si elle ne touchait pas à *Spirou et Fantasio.*

états-unien Bernie Wrightson. Quant aux *Triplettes de Belleville*, le long-métrage largement salué par la critique est réalisé par Sylvain Chomet, qui a débuté par la bande dessinée à sa sortie des Beaux-Arts d'Angoulême. Son travail reste marqué par ses collaborations avec Nicolas de Crécy. Si l'on peut ainsi trouver une lignée logique entre Michel Breton et le neuvième art, notamment grâce à son passage en Europe, cela reste très anecdotique au regard des traces laissées dans les magazines du continent[195].

De la même manière, nous pouvons citer Serge Ferrand, un Français à la vie rocambolesque qui émigre au Canada pour fuir le service militaire et rêve de bande dessinée depuis toujours. Il fait une carrière de journaliste et participe à quelques fanzines québécois comme *Prisme*, dans la deuxième moitié des années 1970. De 1979 à 1982, il publie une douzaine de récits dans *Tintin,* notamment les courtes séries *Cousin Barney* et *Larsène Rupin.* Puis son nom disparaît de ce côté de l'Atlantique, réapparaissant périodiquement au Québec. Si l'on retrace son parcours, les origines européennes de ce Québécois semblent être décisives : elles permettent sans doute une insertion locale plus facile. En vérité, s'il a pu publier dans *Tintin,* c'est à l'occasion d'un congé lui ayant permis de vivre quelques mois en Belgique. C'est donc directement en allant démarcher « en local » qu'il a pu publier dans le magazine, et non en étant repéré de l'autre côté de l'océan. Dans un portrait de janvier 2024, le *Val Ouest* revient sur les carrières de celui qui dessine désormais un *strip* pour ce journal. Les informations manquent de vérifications, semblent très hagiographiques et manquent fatalement de recul. Cependant, en laissant foi à tous ses propos, ses déclaration sur les raisons de sa courte carrière européenne semblent très crédibles : « Il revient à Montréal et souhaite se tourner vers le magazine *Spirou*, qu'il préfère. Mais rapidement, la distance est un frein majeur à son travail. "Il n'y avait pas d'Internet, à l'époque. Ça prenait deux ou trois semaines pour faire parvenir un courrier." Il songe sérieusement à déménager en Belgique. Mais décide finalement de rester au Québec, pour être près de son enfant »[196]. La raison de l'éloignement physique et géographique paraît insurmontable pour un auteur débutant.

Ces deux déceptions du début des années 1980 sont d'autant plus notables qu'elles modèrent l'espoir né dans les années 1976-1977. La bande dessinée québécoise y avait alors pris une place importante à deux reprises dans des magazines majeurs de la bande dessinée européenne : *Tintin* et *Spirou*.

[195] Notons d'ailleurs que Breton a donné un cours à l'école multidisciplinaire de l'image de Gatineau !
[196] Sébastien Michon, « PORTRAIT : Le parcours hors du commun du Racinois Serge Ferrand », *Le Val-Ouest*, 12 janvier 2024, en ligne : https://val-ouest.com/portrait-le-parcours-hors-du-commun-du-racinois-serge-ferrand

C’est à l’occasion des Jeux olympiques de Montréal que l’édition belge du *Tintin* n° 29 du 13 juillet 1976, dont la couverture présente le fameux Stade olympique, propose une exploration québécoise. L’éditorial affirme que *Tintin* va suivre durant tout le mois l’événement sportif, mais aussi qu’il va « écarquiller les yeux un peu plus en regardant à côté et au-delà de ces Jeux olympiques ». Et d’ajouter que leurs yeux se sont portés en toute logique sur la bande dessinée et qu’ils ont vu « une foule de choses dignes d’intérêt ». En conscience, le journal semble fier de présenter cette sélection « pour la première fois en Europe dans la presse illustrée ». Rien n’indique que la sélection ait un lien, financié ou autre, avec le gouvernement, contrairement à l’exposition qui tourne l’année suivante. Des planches de divers auteurs ponctuent le numéro, dont la couverture, à l’illustration assez datée, est signée Dan May. Elles sont accompagnées d’un petit dossier qui fait un bref historique de la scène BDQ d’alors. Ce texte est évidemment ouvert par une image du Capitaine Kébec. Elle est extraite d’une planche hors-série mais reprend l’habituel même motif du Capitaine enjambant une case d’un bout à l’autre. Le texte met en avant les professionnels au trait le plus sûr – Chartier, Fournier, Réal Godbout, Hurtubise, Fern (Fernand Choquette)… – même s’ils ne sont pas publiés dans le fascicule, en dehors d’une planche de Fern et d’une de Fournier en illustration d’article.

Les auteurs sélectionnés dans le magazine sont issus du monde du fanzine de l’époque, et semblent avoir été rencontrés à l’occasion du premier festival de bande dessinée de Montréal, en avril 1976. Leurs planches sont signalées par un drapeau canadien (quand bien même tous sont Québécois). C’est une chose intéressante que d’aller chercher des auteurs moins affirmés, bien que cela donne un effet très amateur et fragile à l’ensemble. Il existait pourtant déjà des auteurs plus solides à l’époque. C’est un choix surprenant de la part de *Tintin* qui n’est pas habitué à publier des planches de ce type : il est souvent plus classique dans le réalisme et la « tradition franco-belge » que ses concurrents, pas vraiment ouvert aux expérimentations. C’est une occasion intéressante de voir des auteurs qui ne traverseront que très peu, et même pour la plupart plus du tout. Jacques Boivin fait figure d’exception : il sera par la suite connu pour sa collaboration avec Sylvie Rancourt. Il est, avec Vinh et Fern, sans doute le plus assuré des dessinateurs de ce numéro. Y collaborent aussi Tanguay, Gilles Desjardins, J. Bello, Christine Laniel, qui ont toutes et tous des traits vraiment amateurs, et Bastien, dont la planche d’ombres jouant avec les codes du dessin est une des plus originales et réussies, tout en étant encore fragile graphiquement. Ce ballon d’essai n’a pas vraiment d’écho ; le fait qu’il soit limité à l’édition belge joue sans doute. Il y a une certaine logique à ce choix : cette édition

était celle utilisée pour l'export au Canada. Quoi qu'il en soit, aucun de ces auteurs ne publiera ensuite dans *Tintin*, et quasiment aucun en Europe.

La deuxième incursion prend la forme du supplément *Pignouf*, publié dans deux numéros de *Spirou* à l'été 1977. Elle permet à deux auteurs québécois de publier 32 pages dans *Spirou* : une performance remarquable qui n'a pourtant pas de suite. Les deux auteurs, Simon Labelle [Silab] et Charles Montpetit [Charles], sont de jeunes étudiants en communication biberonnés à *Spirou,* qui décident d'en parodier un numéro afin de commenter le journal. Selon eux[197], il n'est alors pas question de le publier, mais de l'envoyer à *Spirou* comme un commentaire, pour qu'il soit montré aux auteurs et fasse naître un débat amusé. Le temps passant, les correspondances postales étant par ailleurs lentes, Labelle et Montpetit publient leur parodie en fanzine pour le 3e festival international de la bande dessinée de Montréal, qui se tient du 1er au 6 avril 1977. Dans l'entretien qu'ils m'ont accordé, ils expliquent avoir été motivés à la publication par une réponse à la fois sympathique et décevante du rédacteur en chef de *Spirou* d'alors, Thierry Martens : dans un bref courrier, il salue l'exercice, mais s'excuse de ne pouvoir le publier en supplément. Celui-ci datant du 19 avril 1977, on peut imaginer qu'il y a eu une petite inversion chronologique dans leur mémoire. Pour autant, cela ne change pas radicalement le fond : les auteurs ont voulu rendre publique leur production, frustrés de n'avoir aucune nouvelle de Belgique ; de son côté, Martens considère impossible de publier *Pignouf* dans *Spirou*.

Dans sa lettre[198], il explique que l'espace est pris chaque semaine par *Le Trombone illustré*, journal dans le journal qui se veut lui-même une sorte de fascicule pirate soulignant le côté par trop conservateur de *Spirou*, tout en étant porté par des auteurs maison. Ce journal dans le journal est l'objet d'une lutte interne : d'un côté, il y a Martens ; de l'autre, il y a l'ancien rédacteur en chef Yvan Delporte, renvoyé et revenu par cette porte, et les auteurs phares du journal, Franquin en tête, qui le soutiennent et s'opposent à une ligne jugée trop commerciale et militariste de Martens[199]. Lorsqu'il écrit sa réponse, ce dernier ignore que Peyo, l'auteur des *Schtroumpfs,* était l'un des invités du festival de Montréal quelques jours avant et que Montpetit lui a offert un exemplaire de *Pignouf*. Par chance, Peyo s'en est amusé et en demandé neuf autres pour les ramener en Belgique[200]. Le 31 mai 1977, Franquin et Delporte, rédacteurs en chef du *Trombone illustré,* écrivent à leurs tours aux Québécois. Dans un courrier très mélioratif, ils expliquent que le pastiche

[197] Voir entretien en annexe XIII.
[198] Nous reproduisons plusieurs courriers en annexe XIII.
[199] Denis Saint-Amand, « Torpiller *Spirou* ? *Le Trombone illustré*, hebdomadaire pirate », *Recherches & Travaux* n° 103, décembre 2023.
[200] Selon les auteurs, 200 exemplaires sont imprimés, et Peyo en achète une dizaine. En 2024, il restait encore de rares exemplaires dans les archives de M. Montpetit.

est « le plus réussi que nous ayons vu, y compris ceux, pourtant assez drôles, d'ACTUEL en France » et qu'ils se sont arrangés avec Thierry Martens pour que, pour leurs congés d'été, au mois d'août, *Pignouf* soit diffusé en supplément central en lieu et place du *Trombone*. Dans un long courrier daté du lendemain de la lettre de Franquin et Delporte, Martens confirme et en profite pour être plus disert. S'il évoque bien sûr les conditions tarifaires de la publication (16 000 francs belges les 32 « pagettes[201] »), il parle plus largement de bande dessinée et évoque la publication à venir. Dans une époque où tout se passe par courrier, souvent par bateau, la publication est rapide. Alors que les auteurs auraient aimé faire des corrections, et notamment adapter certains termes (comme la parodie de *Pauvre Lampil* où le personnage s'exprime en livres et non en kilos), le rédacteur en chef ne juge pas cela nécessaire. De fait, certaines blagues sont très québécoises, telles que le « Canada non merci » affiché en haut de la couverture, là où les tarifs par zones géographiques se trouvent normalement. Cela n'empêche pas M. Archive (un pseudonyme de Martens) de présenter l'encart comme « Un Spirou canadien », titre qui sera d'ailleurs relevé comme une potentielle faute de goût par Michel Ouellette dans la seule recension de la parution de l'encart à l'époque. Il faut dire qu'elle paraît dans *BDK,* un organe d'information sur la « bande dessinée kébécoise »[202] dont le rédacteur n'apprécie guère d'être renvoyée au statut de citoyens de Sa Gracieuse Majesté.

Ce fanzine est reproduit en deux livraisons de 16 pages, publiées en plein mois d'août dans les n° 2053 et 2054 du magazine. Mue par l'urgence, la reproduction est directement faite à partir du fanzine photocopié. Une seule page est modifiée, remplacée par le courrier des auteurs présentant leur projet – nous y reviendrons. Cette place laissée à un fanzine peut étonner. C'est qu'en dépit des apparences, Martens est un amateur sincère de fanzines, qui consacre depuis 1972 une rubrique, inédite par son ampleur, à ce pan de l'édition dans *Spirou*. Si celle-ci est sur sa fin en août 1977, elle existe toujours. Elle est d'ailleurs présente dans le n° 2053. Une étude fine de chacune des occurrences de la rubrique m'a permis de mettre en lumière combien, au sein d'une couverture large des fanzines existants, Martens en profite pour valoriser toutes les propositions parlant

[201] Martens désigne par là des demi-pages, les suppléments étant plus petits. Rapporté à l'inflation et converti en euros, cela représente environ 1266 € (1909,6 $CAD) pour 32 pages, soit une somme assez faible même pour des étudiants, surtout divisée en deux. Mais comme disent les auteurs : « toutes ces histoires de sous, c'était absolument sans importance, vu que nous aurions PAYÉ pour que *Pignouf* soit reproduit dans *Spirou* (toujours parce que nous voulions nous assurer que nos commentaires soient vus par les principaux intéressés ; rappelons au passage que dans notre première réponse à Franquin et Delporte, nous leur demandions déjà ce que leurs collègues pensaient de nos remarques). » (Courriels complémentaires avec Charles Montpetit, 16 août 2024).

[202] « Le titre de cette page n'est évidemment pas de moi. Il est de *Spirou*. », Michelle Ouellette, « Un "Spirou" canadien ! », *BDK* n° 17-18, novembre 1977, p. 6.

des héros de son journal[203]. Il publie ainsi dans plusieurs numéros des extraits de mémoires universitaires sur le lectorat de *Spirou* ou sur les personnages de Natacha ou Yoko Tsuno. À cet égard, il n'est donc pas étonnant qu'à la réception de cette parodie, il ait eu envie de la publier : quand bien même elle serait critique, elle montre l'influence du journal, jusqu'au-delà des frontières européennes.

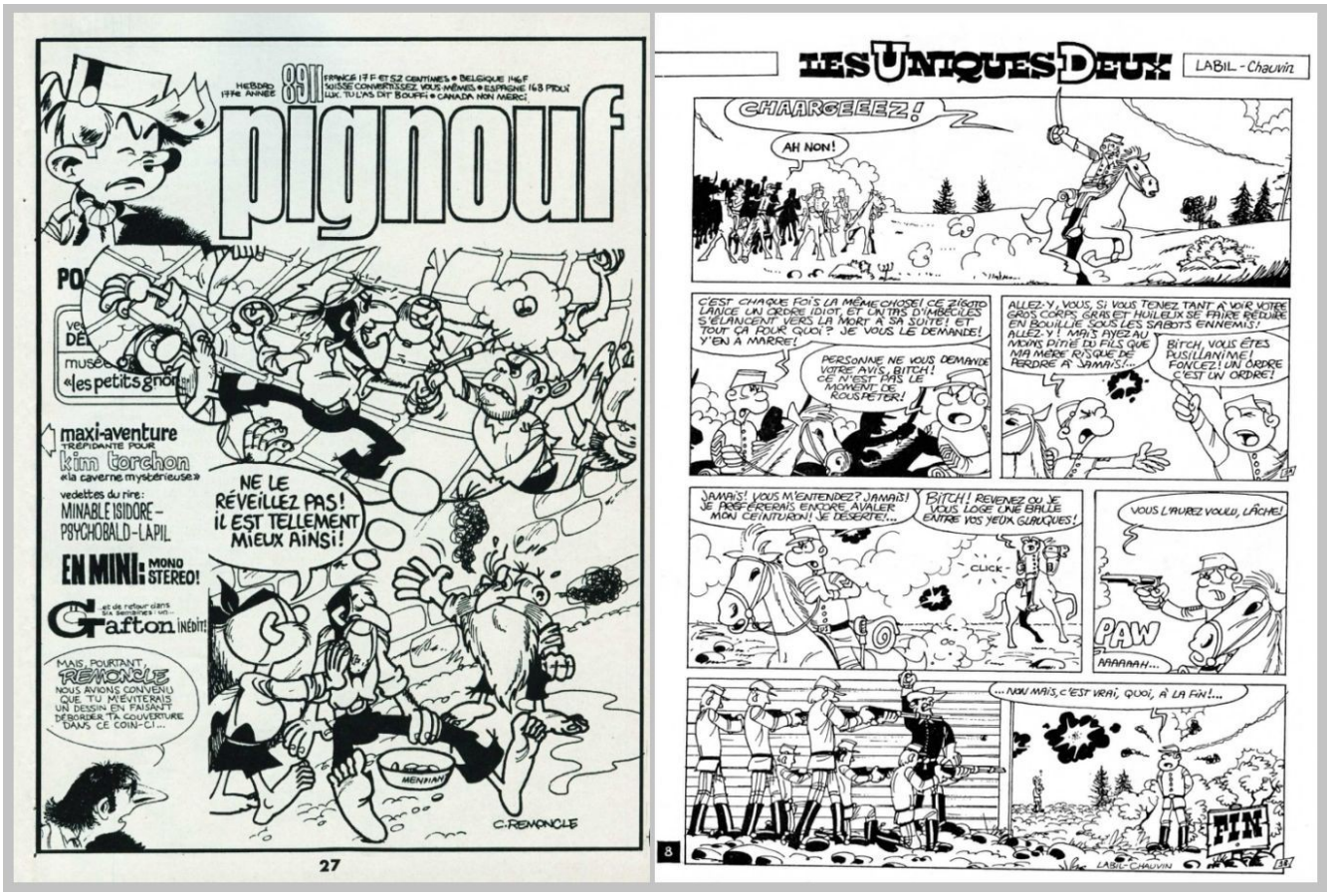


FIG 13 : Simon Labelle et Charles Montpetit, couverture du supplément et p. 8 de *Pignouf*, parodie du journal *Spirou*, 1977.

L'équipe du *Trombone illustré* pousse à la publication de *Pignouf*, et, en apparence, amène Martens à se contredire. On peut néanmoins avancer l'hypothèse d'une proposition utile au sein d'une lutte interne propre aux éditions Dupuis. Au-delà de donner des congés d'été aux auteurs réguliers, ce supplément québécois, tout critique soit-il, permet au rédacteur en chef, alors en conflit ouvert avec le *Trombone illustré* qui moque sa direction, de prouver son humour avec un fanzine parodique. Parodique, certes, mais qui rend tout de même un hommage direct au journal tel qu'il le conçoit. S'il est

[203] Je détaille ces recherches dans Maël Rannou, « "Et les fanzines ?", quand un journal à grande diffusion nous parle des marges », *Comicalités*, février 2024.

irrévérencieux, *Pignouf* garde la marque d'un sympathique travail amateur, à l'aspect directement parodique et donc bon enfant. *Le Trombone illustré,* quand à lui, remet en cause la ligne de *Spirou* en publiant des propos antimilitaristes ou anticléricaux. L'attaque peut paraître moins directe, mais elle est nettement plus dévastatrice, d'autant qu'elle est portée par une partie des meilleurs auteurs du moment. Cette situation amène Martens à de réguliers droits de réponse au sein de son propre journal, lui donnant une image de conservateur refusant la critique et l'humour. En publiant *Pignouf,* il peut tenter de prouver à ses opposants qu'il est capable d'autodérision, et indique subtilement qu'il est, comme écrit dans sa présentation du pastiche, très ouvert aux « critiques constructives ». Par ailleurs, contrairement au contenu du *Trombone,* il peut exercer sur *Pignouf* un contrôle *a priori,* et ne s'en prive pas : une comparaison entre le *Pignouf* originel et la version encartée permet de constater la disparition d'une parodie de la gendarmerie belge (surnommée Grandarmerie). Dans son courrier, Martens en justifie la nécessité par le fait que les frasques antimilitaristes d'Yvan Delporte, son prédécesseur à *Spirou* désormais acteur du *Trombone*, avaient mené à de lourdes pertes publicitaires.

Martens livre dans ses courriers des commentaires assez virulents sur la qualité de la bande dessinée canadienne (seul Chartier surnage, mais sa BD est jugée vieillotte), tout en étant curieux. Il propose même à Montpetit et Labelle de lui signaler des auteurs intéressants, ou bien un héros qui soit « éventuellement très CANADIEN (vraiment du terroir) tout en pouvant accrocher le plus large public international (exotisme !) ». Il est étonnant de voir combien l'aspect trop québécois ne serait pas un problème *a priori,* et qu'au contraire le folklore est recherché, avec toutes ses limites cependant. Martens propose aussi au duo d'envoyer des pages pour des cartes blanches. Le *Trombone illustré* avait déjà glissés aux jeunes créateurs qu'ils pouvaient envoyer des textes et scénarios, mais le supplément s'arrête en octobre. Finalement, on ne reverra plus les deux Québécois dans *Spirou*.

Chacun continue sa carrière dans l'art, comme illustrateur et directeur artistique. Aujourd'hui encore, ils publient des bandes dessinées, des livres pour enfants ou des romans, mais leur carrière reste au Québec. Celle de Labelle est d'ailleurs couronnée d'un Bédélys[204] en 2011 pour *Le Suicide de la déesse,* un album publié par Les 400 coups (dans ce qui est alors une collection, Mécanique Générale). Ce livre est donc distribué en France, mais n'y fera que peu de bruit. Au sein de *Spirou,* rien n'indique particulièrement une ouverture au Québec et à sa production. D'ailleurs, en dépouillant les différentes

[204] Prix de la meilleure BD québécoise francophone.

livraisons d'*Et les fanzines !* (la fameux rubrique fanzine dans *Spirou*), je n'ai repéré qu'un seul un titre québécois, en décembre 1974. Cette chronique de *La Pulpe*, diffusé dans les environs de Gatineau et dans la région d'Ottawa, est l'occasion de saluer l'investissement public canadien, tout en critiquant assez durement le contenu :

> Décidément, les fanzineurs d'outre-Atlantique vivent sous une belle étoile lumineuse : le Conseil des Arts du Canada vient en effet d'accorder une subvention de 4000 dollars canadiens au zine « outaouais » LA PULPE pour l'impression de quatre numéros. Eh ben ! Vive les contribuables canadiens !
>
> Résultat : impression de luxe, superbe couverture couleur cartonnée pour ce numéro 6 à 90 cents. 44 pages offset qui seraient splendides si le contenu était à la hauteur du contenant. Qu'en dire si ce n'est qu'il s'agit uniquement de dessins d'amateurs (certains commençant à être doués), que l'on oublie presque aussi vite qu'on les a parcourus ? De la recherche, mais ce n'est pas cela qui fait un journal, même subventionné[205].

Il y aurait pourtant pu y avoir un regain d'espoir puisqu'en 1977, peu après la parution de *Pignouf,* trois Sherbrookois remportent une place dans un concours du journal *Spirou* : « La cuisine est à vous » propose d'illustrer un scénario préétabli par Robert Casterman. Charles Vinh Nguyen (sous le pseudonyme de Vinh) obtient la 3e place, ce qui lui permet d'être à nouveau publié en Europe, après sa page dans le supplément du *Tintin* belge. Raymond Lebrun et Pierre Houde, en collaboration, décrochent la 5e place. Tous sont publiés dans un supplément du *Spirou* n° 2076, paru fin janvier 1978. Hélas, si la presse locale salue l'exploit, il n'y a pas non plus de suite[206].

Encore une fois, *Pignouf* fait donc figure d'exception, même s'il marque fortement les lecteurs québécois. La preuve la plus flagrante reste la création en 1995 de *Pignouf,* une revue de BD québécoise créée par Richard Houde à Sherbrooke. Si l'influence du fanzine propulsé par le journal de Marcinelle n'est pas revendiquée (et même niée, selon Montpetit et Labelle), il est difficile de croire à un hasard. La chose semble d'autant plus claire que dans un article du *Droit*[207]*, Pignouf* est carrément présenté comme un « *Spirou* québécois », l'éditeur affichant l'objectif d'« atteindre une qualité digne des Européens ». Au rang des influences, on peut aussi noter que, près de 50 ans après sa parution, l'encart parodique s'est retrouvé patrimonialisé en France en apparaissant dans l'exposition

[205] Terence, « Et les fanzines ? », *Spirou* n° 1915, 26 décembre 1974, p. 12.
[206] Pierrette Roy, « Bandes dessinées de trois jeunes sherbrookois primées lors d'un concours lancé par *Spirou* », *La Tribune*, 3 février 1978, p. 11.
[207] « *Pignouf*, le *Spirou* Québécois », *Le Droit* n° 288 (89e année), 27 décembre 1995, p. 29. De manière anecdotique mais amusante, notons que Delaf, futur auteur d'une série importante de *Spirou*, *Les Nombrils*, puis repreneur de *Gaston*, y débute comme coloriste.

« Pastiches de presse », tenue dans l'allée Julien Cain de la Bibliothèque nationale de France du 4 avril au 29 octobre 2023[208].

In fine, l'endroit où se retrouvent le plus les échanges n'est pas tant à chercher du côté des créateurs de bande dessinée : il est chez ceux qui en parlent.

2) Échanger sur la bande dessinée

En effet, si la présence de bande dessinée québécoise est très faible en Europe, on peut noter qu'il existe très tôt quelques signatures de critiques québécois dans les fanzines français. Si Jacques Samson, déjà étudié en introduction, est important pour sa longévité et son expertise, il ne se limite pas à son aire géographique. Certes, il fait office de correspondant des *Cahiers de la bande dessinée* pour le Canada à partir de 1984, mais son apport à la réflexion sur le neuvième art va bien au-delà. S'il n'hésite pas à parler de productions locales, il n'en fait pas un sujet central. Dans son apport majeur sur le sujet, nous avons déjà évoqué son texte radicalement nommé « Québec : une B.D. sans histoire » dans *L'Année de la BD* de 1986[209]. Il y pose le fondement de l'éternel recommencement et oubli de sa propre mémoire de la bande dessinée québécoise. Dans ce collectif annuel, il avait été précédé par Luc Pomerleau, chroniqueur notamment actif dans l'important fanzine de science-fiction *Solaris*, où il anime la section sur les bandes dessinées. Dans le numéro de 1982, il signe une « Lettre de l'étranger » de quatre pages. Il y parle d'abord de l'importance de la bande dessinée européenne, en indiquant qu'« un lecteur européen en vadrouille dans une librairie québécoise ne se sentirait nullement dépaysé au rayon BD »[210], puis de l'importance de l'états-unienne. Il développe enfin, en évoquant plus avant des séries québécoises à travers les exemples de *Croc* et *Cocktail*.

Peu présent en Europe en termes d'articles, mais important en termes de réseaux, Richard Langlois officie durant plusieurs décennies comme une figure tutélaire de la bande dessinée au Québec. S'il travaille à faire émerger une scène locale à Sherbrooke, c'est par l'inscription de ses cours sur la bande dessinée au Cégep dès 1973 qu'il marque la scène (même si ces derniers se consacrent avant tout à la bande dessinée européenne). Il organise ensuite nombre de colloques, de réflexions. C'est quelqu'un qui connaît les auteurs, etc. Il ne fait cependant pas une grande œuvre de critique comme

[208] Il n'existe pas de catalogue de cette exposition, mais l'auteur a pu constater sur place cette mise en valeur de *Pignouf*. Plus d'informations sur l'exposition : https://www.bnf.fr/fr/agenda/pastiches-de-presse
[209] Jacques Samson, 1987, *op. cit.*
[210] Luc Pomerleau, « Lettre de l'étranger : Québec », L'année de la bande dessinée 1982-83, dans Jean-Luc Fromental (dir.), Temps futur, 1983, p. 230.

Samson. Il inscrit tout de même dans son *curriculum vitæ*[211] être « correspondant canadien pour la revue pédagogique *Haga* en France ». Cette dernière est plutôt un fanzine qui, s'il a été très lié aux colloques sur l'éducation et la BD tenus à La Roque-d'Anthéron à partir de 1977, se consacre à de classiques entretiens d'auteurs et publications de bandes dessinées amateures. Surtout, s'il est établi que Langlois connaissait bien la rédaction d'*Haga*, il ne semble ne rien n'y avoir écrit. Toutefois, il apparaît dans l'ours du fanzine *Bédésup*, scission de *Haga* justement, avec le titre de correspondant à « Sherbrroke » [*sic*] dès le n° 8, en mars 1979. Loin des débats internes à ce fanzine, il aura sans doute confondu les deux. L'hypothèse est d'autant plus crédible que si *Bédésup* n'est pas plus une revue de pédagogie, elle en revendique le titre et l'inscrit même en slogan sous-titre durant quelques numéros. Langlois a d'abord une importance d'entremetteur de la bande dessinée québécoise, accueillant des passionnés, journalistes et éditeurs. Dans son CV, il se présente d'ailleurs également comme « Consultant spécialisé sur la BD pour les maisons Casterman, Dargaud, Dupuis-Lombard… au Québec », un titre vaste qui n'a visiblement eu aucune conséquence sur la publication d'auteurs québécois en Europe. Un des apports les plus forts de Langlois à la circulation de la bande dessinée québécoise en Europe est cependant son travail auprès de Denis Privat, lui-même journaliste et rédacteur au sein du fanzine *Haga*, qui organise, en 1982, une exposition sur la bande dessinée québécoise qui circule dans plusieurs villes françaises.

Il ne s'agit pas de la première exposition sur la bande dessinée québécoise à circuler en Europe. En 1977, une exposition nommée « La bande dessinée canadienne » (mais très largement québécoise dans les contenus) se tient à Montréal dans un vestige de l'exposition universelle, le Pavillon de l'humour Terre des hommes[212], qui présente longtemps des caricatures et planches. Cette exposition, portée par le ministère des Affaires extérieures du Canada, est présentée en janvier suivant à Angoulême, puis à Toulon et à Bruxelles[213]. Ce qui semble être un événement, porté à grand renfort diplomatique, a pourtant laissé peu de traces. Elle a néanmoins et assurément été présentée, et vue par un certain nombre d'acteurs du milieu. Dans des courriers aux auteurs du supplément *Pignouf,* Thierry Martens évoque en effet directement sa visite, pour expliquer combien il lui semble qu'aucun auteur québécois n'a le niveau pour être publié de manière professionnelle en Europe. Dans son analyse acérée, seul surnage Albert Chartier, dont il écrit cependant que les « planches apparemment récentes […]

[211] Document reproduit en annexe XIV.
[212] Serge Jongué, « La bande dessinée canadienne », Pavillon international de l'humour de Terre des hommes, 1977.
[213] D'après les traces retrouvées au sein de programmes existants. Elle a pu être distribuée ailleurs.

semblent dénoter d'un âge certain », ajoutant à propos d'illustrations réalistes du même « qu'elles ont un certain charme et vieillot…. un peu le réalisme naïf et rugueux d'avant 1940 »[214]. Les quelques compliments ont donc des airs de condamnations. Il conclut d'ailleurs sur l'exposition d'un définitif « On en sortait en se disant que s'il n'y avait que cela là-bas, cela ne valait guère le déplacement ». De fait, dans mes recherches, je n'ai que rarement vu évoquer le destin européen de cette exposition, et n'ai rien retrouvé dans les magazines de bande dessinée et fanzines de l'époque. S'il existe sans doute une référence quelque part, c'est, en tous les cas, une exposition qui fait relativement peu de bruit.

L'absence d'échos est donc particulièrement flagrante, se confirmant dans un autre projet monté quelques années plus tard : celui de l'exposition « La bande dessinée québécoise en 1982 ». Portée par l'Albigeois Denis Privat, cette exposition est accompagnée d'un catalogue à la fabrication artisanale mais ambitieuse, qui ne fait aucune mention de ce précédent. De fait, dans l'entretien qu'il nous a donné[215], le bédéphile admet ne jamais en avoir entendu parler à l'époque.

Le fait qu'une exposition si spécifique soit montée dans une ville moyenne du sud de la France peut surprendre. Comme souvent dans ce type de projet très spécifique lié à la bédéphilie, l'impulsion tient à la passion d'une personne, et à une part de hasard. Denis Privat est, à la fin des années 1970, un jeune imprimeur qui réalise comme correspondant local des chroniques et entretiens sur la bande dessinée pour *La Croix du Midi*. Actif dans le milieu du fanzinat, sensible à la question des originaux parce qu'il a eu l'occasion d'en voir dans son métier, il cherche à montrer des pièces méritant selon lui d'être vues par le public. La librairie Thouze, dont il connaît les propriétaires, lui offre la possibilité d'exposer des planches d'auteurs comme Enki Bilal, Philippe Druillet, Pierre Joubert, Caza, etc. Privat acquiert ainsi, petit à petit, des compétences de rédacteur sur la bande dessinée et de concepteur de petites expositions. Avoir un lieu disponible pour accueillir ses propositions est une chance pour lui.

C'est dans ce contexte que Privat profite d'une possibilité offerte par l'Office franco-québécois pour la jeunesse (OFQJ). Attiré par les paysages de neige qui lui rappelent son enfance en montagne, il se fait financer un voyage dans la Belle Province, voyage qui débute le 31 octobre 1981. La volonté de coopération est alors assez forte ; il n'est pas nécessaire d'avoir un projet extrêmement abouti. Il suffit aux candidats de présenter un

[214] Thierry Martens, courrier du 1er juin 1977, p. 3, archives Charles Montpetit.
[215] Entretien avec l'auteur, voir Annexe X.

axe de recherche et de remettre par la suite un petit rapport à l'OFQJ. De par son expérience de la rédaction et de la bande dessinée, Privat propose donc un focus sur la bande dessinée québécoise, coécrit avec un ami qui l'accompagne. S'il ne se souvient plus exactement comment il a découvert le Québec, il correspond déjà avec Pierre D. Lacroix, un illustrateur et auteur de science-fiction très actif au sein de *Solaris*[216]. Il avait découvert son nom dans des fanzines. S'il n'est pas lui-même actif dans le secteur, Lacroix sert de pont direct vers le monde de la bande dessinée québécoise pour les deux Français, notamment en leur présentant Luc Pomerleau, évoqué précédemment, qui lui-même les met en contact avec Richard Langlois. La rencontre entre Langlois et Privat a toutefois lieu tardivement, quelques jours avant le retour en France des voyageurs. Toutefois, face à la frustration de ce qu'il découvre, les deux nouveaux amis envisagent rapidement une exposition.

Évoluant au gré des rencontres, Privat va donc projeter de proposer une exposition sur la bande dessinée québécoise à la librairie Thouze. Cela dit, un tel projet diffère des expositions monographiques consacrées à un seul auteur. Langlois lui a donné des articles et publications avant son départ, et continue à lui en envoyer, enthousiaste à l'idée que « Enfin ! On va pouvoir parler de bande dessinée québécoise »[217]. Privat doit donc assimiler cette masse d'informations. Il sent l'importance du projet par rapport à d'autres expositions ; la conception en est donc différente, avec une rotation dans plusieurs autres villes et la publication d'un catalogue. Ce catalogue, majoritairement rédigé par Privat lui-même, parfois aidé de Langlois qui le préface, fait la part belle à la création contemporaine. La fabrication est artisanale : l'intérieur est photocopié à la librairie ; le brochage et la reliure ont lieu dans l'imprimerie où Privat travaille. La couverture est cartonnée, ce qui donne une belle facture à l'ensemble avec si peu de moyens.

La couverture de Sylvain Bédard et Richard Gendron parodie en une fusion très européano-américaine *Blake et Mortimer, Achille Talon* et *Mickey* – on notera qu'il n'y a vraiment rien de québécois dans ces personnages. À l'intérieur, outre un entretien suivi de quelques planches de Chartier, on trouve une sélection d'auteurs de la scène locale, et notamment ceux de l'Hydrocéphale et de *Croc.* Plusieurs sont indubitablement des contributeurs notables à la scène locale : Zyx (Jacques Hurtubise), Pierre Fournier (dont le *Capitaine Kébec* est qualifié de « mythique », fidèlement à une réception critique en partie autoréalisatrice), Bado, Serge Gaboury, Patrick Moerell ou Réal Godbout. Le fameux

[216] Étant donné la chronologie, il est possible que Privat ait d'ailleurs connu ce fanzine sous le nom *Requiem*, avant qu'il ne se renomme *Solaris* à l'été 1979, à son n° 28. Par praticité, le nom le plus connu est utilisé.
[217] Entretien avec l'auteur, voir Annexe X.

Atlantic City de Loth et Montour est également présenté, sans que sa réédition par Les Humanoïdes associés la même année ne soit évoquée. De manière plus étonnante aujourd'hui, une partie est réservée à l'auteur québécois mineur Michel Breton, qui n'a jamais vraiment eu de carrière sous son nom dans la bande dessinée. Comme nous l'avons vu, ce dernier résidait alors en Belgique, où il officiait comme assistant de Turk et de Groot sur les séries *Robin Dubois* ou *Clifton*. Pont entre la bande dessinée franco-belge et québécoise, il est donc l'invité d'honneur de l'exposition, et est présent pour le vernissage.

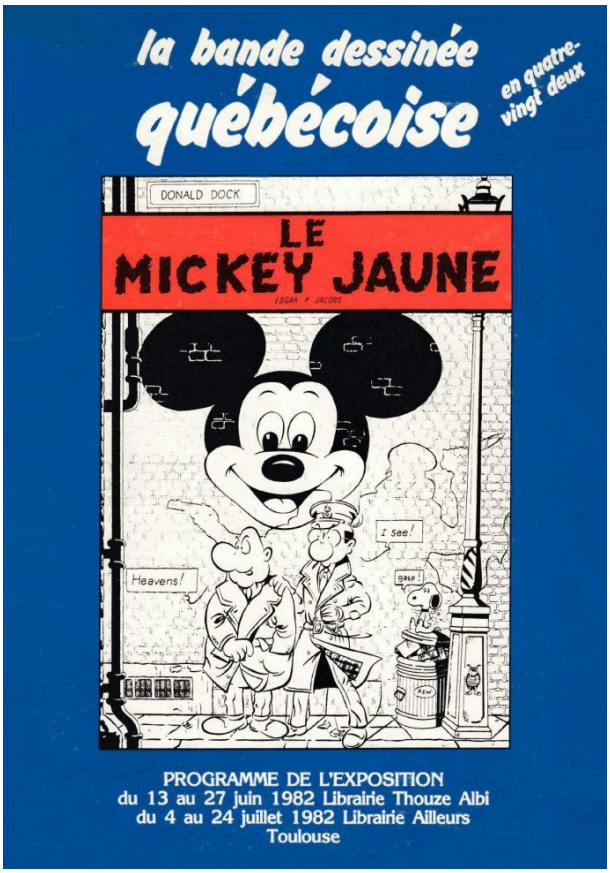


FIG 14 : Sylvain Bédard et Richard Gendron, couverture du catalogue de l'exposition *La bande dessinée québécoise en quatre-vingt deux*, Regards, 1982.

Après sa présentation, l'exposition tourne dans plusieurs villes. Selon son commissaire, elle est au moins présentée à la librairie Ailleurs à Toulouse, au festival de Saint-Malo, à Dreux à l'occasion d'une « semaine de la culture québécoise », au festival de la BD de Côte Chaude (un quartier de Saint-Étienne) et encore une fois à Toulouse, à l'Espace Rigaud, à l'initiative de L'Association Midi Toulousain Québec. Si ces étapes n'ont pas pu toutes être attestées dans mes recherches, la géographie indiquée montre une certaine diversité dans la couverture de l'espace français. La réception reste cependant

faible, à en croire là aussi le peu de références à l'exposition dans la presse. Interrogé, Privat répond modestement : « Si je réponds du tac au tac, je ne crois pas que ça ait donné grand-chose ». En revanche, la présence physique du catalogue lui permet de laisser une trace et lui sert de carte de visite quand il retourne au Québec. Conséquence principale de ce projet mené à bien, Privat se fait repérer comme quelqu'un pouvant faire le lien entre les deux zones. Il conseille ainsi un auteur français envisageant d'émigrer avec sa famille, où à l'inverse un Québécois souhaitant créer un salon à Montréal :

> Je suis retourné au Québec en 1983, pour approfondir, j'ai rencontré plein de gens, comme Pierre Fournier, le créateur de *Capitaine Kébec*. Albert Chartier l'auteur d'*Onésime*. Je rencontrai de jeunes dessinateurs qui étaient impressionnés que j'aie rencontré Giraud, Bilal. Ça m'ouvrait pas mal de portes. Des jeunes auteurs m'ont aussi présenté un éditeur qui voulait faire plein de choses. Mais bon, le monde de l'édition… Je ne sais pas ce qu'il est devenu… J'avais une superbe carte de visite avec le catalogue de l'exposition. Et puis bien sûr, Richard Langlois, toujours…
>
> Dans les effets indirects, je pense à ma rencontre avec Michel-Henri Dufault. Il était réalisateur d'une émission TV sur le câble, « Le 9e Art la bande dessinée » diffusée sur Cablevision. Avec son équipe il a quasiment filmé tous les gens qui passaient au Québec. Il avait pour projet de créer le salon international de la bande dessinée de Montréal. Il est venu en France : je l'ai hébergé à Albi avant qu'il ne se rende au Salon d'Angoulême. Il a fait son festival à Montréal en juin 1985. L'Office franco-québécois pour la jeunesse de Montréal a organisé la venue au salon d'Angoulême en janvier 1985 de nombreux auteurs et dessinateurs québécois.

Il y a donc des traces, plus indirectes, de cette exposition dans la suite de la relation à la bande dessinée québécoise et européenne. Elles restent modestes. Ce qui pouvait sembler être une répercussion évidente, la publication quelques mois plus tard en France d'*Atlantic City* par un éditeur français, est en fait un hasard. Loth et Montour ont en effet déjà un peu publié dans *Métal Hurlant* quand l'exposition a lieu. C'est Jean-Pierre Dionnet lui-même qui apprend à Privat cette future publication quand il reçoit le catalogue. En effet, avec une volonté farouche, ce dernier a envoyé le catalogue à de nombreux acteurs du monde de la bande dessinée avec une double optique : qu'il soit recensé et que la bande dessinée québécoise gagne en reconnaissance. Quelques courtes chroniques paraissent dans la presse spécialisée à l'été 1982[218]. Pour autant, mais aucun auteur ne semble avoir été publié en France grâce à cette édition. Par la suite, Privat continue à s'investir dans le fanzinat, et pilote encore en 2021 un numéro de la *Revue du Tarn* consacré à la bande dessinée de son département. S'il reste très attaché au Québec, il n'y consacre plus

[218] *A minima* au sein des *(À SUIVRE)* n° 54, page 44, *Métal hurlant* n° 77, page 80, *Circus* n° 52, page 61 et dans l'article sur la BD québécoise de Luc Pomerleau dans *L'Année de la BD*, p. 233.

beaucoup d'articles, hormis un petit dossier dans le *Haga* n° 56 de février 1985. Celui-ci est l'occasion de revenir sur le Salon de la BD de Montréal, de publier l'entretien « avec Onésime » évoqué précédemment au sujet de Chartier, ainsi que quelques pages de la série.

L'exposition reste cependant un moment particulièrement intéressant de cette relation franco-québécoise dans la bande dessinée, d'une part par la volonté affichée de son promoteur qui met des moyens pour se rendre visible, d'autre part par le sens de la relation qu'a Privat. Contrairement à l'exposition précédente, véritable outil de *soft-power* porté par la diplomatie canadienne, cette fois, c'est à l'initiative d'un Européen passionné que la bande dessinée québécoise est mise en avant. Si le résultat est relativement similaire, la dynamique est différente et permet de mettre à jour un autre jeu d'influences. Malgré cela, on ne peut que constater que le contenu de l'exposition reste indiscutablement lié au déséquilibre entre les deux marchés : plusieurs textes insistent sur la difficulté d'exister professionnellement au Québec. L'exemple de Michel Breton, qui conclut le catalogue, reste celui d'un Québécois venu se mettre au service d'auteurs belges. La valorisation de son parcours, alors que son rôle qui reste marginal et peu visible (assistant des dessinateurs), souligne sans le vouloir qu'il existe toujours un effet de sujétion par rapport aux auteurs des maisons européennes.

3) Du côté des éditeurs…

Si les circulations sont en grande partie une affaire d'auteurs, ceux-ci sont aussi souvent des lecteurs. Ainsi les Québécois sont fortement influencés par ce qu'ils lisent, ce qui se ressent pleinement dans les formes éditoriales. Nous avons vu combien le format de *Bojoual* imitait celui des albums franco-belges dans leurs formes, jusqu'à singer des présentations. De son côté, *Capitaine Kébec,* en parodiant les superhéros, reprend les codes des *comics* classiques, dans la tradition du *comix underground* tout aussi états-unien. Enfin, *Croc* revendique une filiation avec *Pilote,* mais aussi avec *Mad,* confirmant une boucle européenne-américaine. Ces exemples assez iconiques pourraient faire oublier que l'influence européenne n'est pas qu'innée, qu'elle est le fruit de stratégies manifestes des éditeurs du vieux continent. Jusqu'aux années 1990, à l'exception de l'échec d'*Hérauts* entre 1949 et 1952, aucun éditeur de bande dessinée québécois ne tente véritablement de s'implanter en Europe. L'inverse est nettement moins vrai : les éditeurs européens tentent la conquête du Québec. Plusieurs approches se dégagent

alors : une simple distribution locale avec des bureaux canadiens, parfois fortement investis, mais restant de purs importateurs ; ou bien, plus rare, une volonté de développer une spécificité locale.

La première stratégie est assez commune ; tous les grands éditeurs ont assez vite vendu au Québec. Les quelques articles de presse déjà cités évoquent les étals remplis de produits étrangers. Dès les années 1960, les couvertures de magazines comme *Spirou*, *Pilote* ou *Tintin* affichent tous des tarifs pour le Canada[219], dessinant une géographie mentale. Enfin, on peut mentionner que dès 1951 un éditeur belge central comme Dupuis, qui publie déjà quelques éditions spécifiques des *Bonnes Soirées* pour le Canada, ouvre un bureau à Montréal, au sein d'un Hôtel, puis du Sun Life Building[220]. Cette volonté d'implantation locale se retrouve chez d'autres gros éditeurs. Le magazine *Tintin* va, lui, créer une édition canadienne à partir de 1963. Il s'agit, en fait, d'une version adaptée de l'édition belge, les rédactionnels étant remplacés par des pages réalisées par les journalistes de *La Patrie,* à l'initiative de son directeur Yves Michaud. Ce dernier est aussi à la manœuvre de l'implantation des éditions Dargaud. Il s'agit d'abord pour lui de diffuser *Astérix,* puis différents albums de Dargaud, sous le label SECA Inc., dirigé par son épouse. À partir d'août 1972, la société prend le nom de Dargaud Canada Ltée, et les albums en arborent le logo à partir de 1973. Située dans les ex-locaux de la SECA Inc. (Place d'Youville à Montréal), c'est toujours Monique Michaud que l'on retrouve à sa charge. Malgré l'investissement, peu de réelles adaptations sont réalisées. On peut noter que Pierre Fournier – auteur de *Capitaine Kébec* – travaille parfois pour l'entreprise. Cependant, rien dans le contenu ne témoigne de ce travail. Cela peut interroger, à l'instar de la ligne du CV de Langlois parlant d'un titre de conseiller de Dargaud pour le Canada. Fournier a cependant une participation attestée, notamment pour tenir des kiosques dans les festivals. La partie la plus intéressante et originale du catalogue de Dargaud Canada pour notre angle d'étude est liée à des traductions en anglais de titres, avec notamment un *Achille Talon* redessiné dans des décors américanisés. Néanmoins, outre que l'expérience est courte, cela sort de notre champ francophone[221].

Si détailler les implantations de chaque éditeur aurait un intérêt limité, je propose d'étudier en détail le cas de *Pif Gadget,* revue un peu plus jeune que celles précitées, publiée par les éditions Vaillant. *Pif Gadget* a des spécificités : d'abord, il s'agit avant tout d'un projet

[219] Le Québec n'est jamais mentionné dans ces années où l'on parle encore de Canadiens français.
[220] David Amram et Christelle Pissavy-Yvernault, *La Véritable histoire des éditions Dupuis*, Marcinelle, Dupuis, 2024, p. 33.
[221] Pour ce paragraphe, voir Michel Viau, « La filière québécoise : la BD franco-belge au Québec », *Sentinelle* n° 2, 2e trimestre 2015, p. 6-29.

de kiosque – Vaillant publie très peu d'albums, contrairement aux autres grands éditeurs européens – ; ensuite, sa couleur idéologique est différente des grands éditeurs belges et français ; enfin, lors de la création en 1969 de *Pif Gadget,* son ancêtre *Vaillant* n'avait jamais été distribué dans la Province. Cependant, ce magazine est l'un des plus populaires de la période, et va mener une vraie stratégie québécoise avec une visée à la fois capitalistique et caractéristique des volontés d'export des Européens.

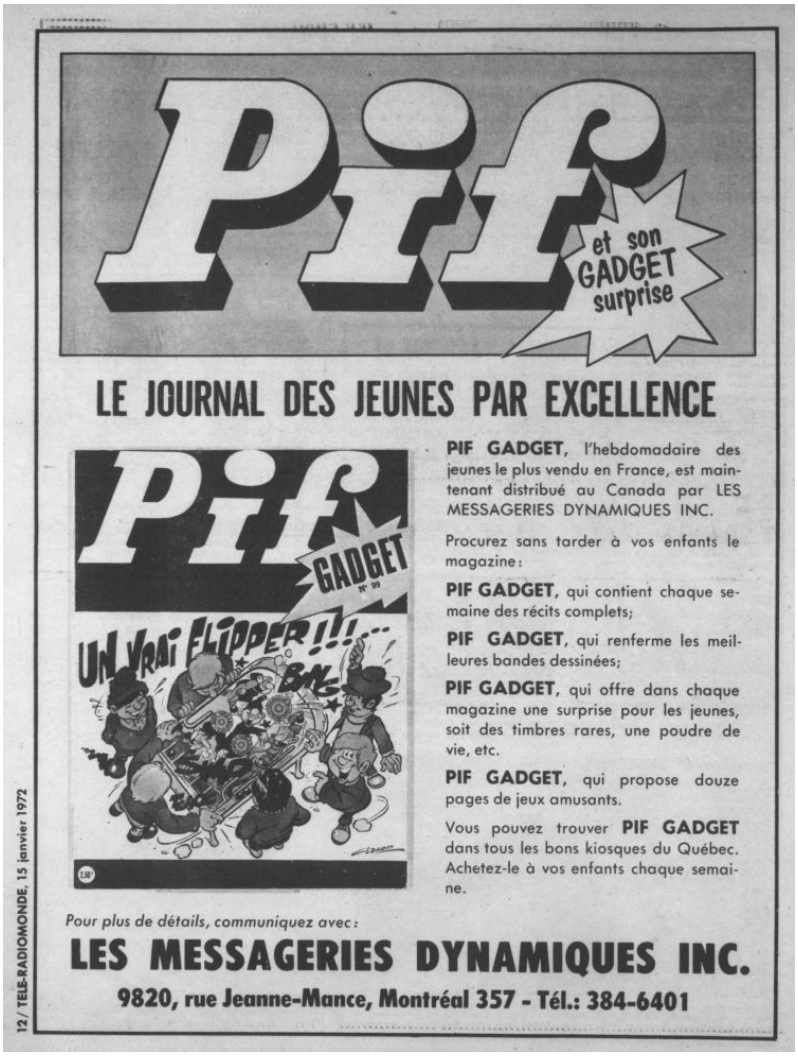


FIG 15 : Publicité dans le *Télé-Radiomonde* vol. 33, n° 9, 15 janvier 1972, p. 12.

Présent de manière épisodique au Québec dès sa création, *Pif Gadget* semble d'abord traverser l'Atlantique au gré de ses surplus et invendus. L'Amérique n'est d'ailleurs pas la filière prioritaire d'un magazine publié par une structure liée au Parti communiste français : il exporte en priorité ses tirages vers l'Est[222]. Le 15 janvier 1972, une publicité pleine page dans *Télé-Radiomonde* annonce que « *Pif Gadget*, l'hebdomadaire des

[222] Cette section est en partie fondée sur l'article « *Pif Gadget* au Québec », coécrit par l'auteur avec Sylvain Lemay, *op. cit.*

jeunes le plus vendu en France, est maintenant distribué au Canada par LES MESSAGERIES DYNAMIQUES INC. ». Ce distributeur de presse fondé en 1964 est relativement jeune, mais est rapidement devenu le plus important du Québec, et a forcément repéré le succès de célèbres numéros de *Pif Gadget* parus en 1970 (n° 60 et ses *Artemia salina,* ou « pifises ») et 1971 (n° 137 et ses « pois sauteurs du Mexique », ou « pifitos »). La publicité reproduit la couverture de Jean Cézard du n° 99 de janvier 1971. Pourtant, les entretiens réalisés avec des lecteurs et spécialistes de la bande dessinée québécoise semblent plutôt indiquer que la distribution débute au n° 87 d'octobre 1970. Le gadget de ce numéro est un ensemble de timbres de Mongolie, un gadget à l'aspect éducatif facilement explicable, déployé sur quatre numéros ; il a l'avantage d'être facile à conditionner et distribuer. On peut aussi envisager que ces gadgets étaient moins attirants que d'autres et qu'il restait des stocks chez l'éditeur. En effet, suite à cette salve, un saut est fait du n° 91 de novembre 1970 au n° 138, paru quasi exactement un an après, en octobre 1971, et ce sans explication. La suite de la distribution ne présente plus de variation temporelle de ce genre. Bien entendu, un décalage demeure entre les dates de parution réelles européennes et québécoises. Il faut compter au moins cinq mois au lancement (l'écart ne sera jamais inférieur à quatre mois). Accessoirement, les différences culturelles restent courantes pour les magazines à forte diffusion. L'auteur québécois Jacques Lamontagne témoigne ainsi de sa circonspection quand, enfant, il lisait *Les jeudis de Corinne et Jeannot,* le jeudi étant alors jour chômé pour les écoliers de France, mais pas pour ceux du Québec[223].

Si cette distorsion ne peut être modifiée, la rédaction va tout de même chercher à corriger les décalages trop criants en créant à partir de 1974 des numéros spéciaux (dits « Pif blancs » dans le langage des bédéphiles) destinés spécifiquement à l'export. Ceux-ci remplacent notamment des numéros qui évoqueraient quelque chose de trop marqué : telle saison, telle fête, etc. Car si, contrairement à ses concurrents, plus ouvertement catholiques, *Pif Gadget* n'accorde pas la même importance aux fêtes religieuses et les laïcise systématiquement, elles ne jalonnent pas moins son éditorial et certains choix de couvertures ou de gadget. L'édition de ces numéros spéciaux pour l'export est rendue possible par la formule « Tout en récit complet » du magazine, qui prévoit un papillon d'excuse pour la présence d'un gadget qui n'est pas celui annoncé. Les collectionneurs ont recensé huit numéros, assez recherchés, car distribués hors des circuits classiques et

[223] Entretien avec l'auteur réalisé en 2021 dans le cadre de la préparation de l'article « *Pif Gadget* au Québec », op. cit.

donc relativement rares. Dans son article dédié[224], le site « Pif collection », une référence dans le domaine, présente une note du 23 avril 1974 qui définit le tirage de ces numéros. Cette note évoque un nombre tout de même important de 95 000 exemplaires. De manière surprenante, 41 900 exemplaires sont destinés aux N.M.P.P., structure de distribution de presse parisienne, peut-être pour assurer des compensations en cas de rupture de stock ? En tous les cas, avec 35 000 exemplaires réservés pour le Canada[225], le pays est la plus grosse destination à l'étranger, suivi par les « démocraties populaires », avec seulement 8000. Ce tirage, s'il est à prendre avec une certaine réserve, donne une indication précieuse sur l'importance commerciale du Québec dans l'économie globale des exports du magazine. Si celui-ci vendait plusieurs centaines de milliers d'exemplaires par numéro en Europe, la part québécoise reste non anecdotique. Elle reste en tous cas sous-estimée par rapport à d'autres exports dans l'historiographie du magazine.

Le lancement de *Pif Gadget* au Québec s'accompagne d'une véritable tournée promotionnelle, une pratique qui est reconduite à plusieurs occasions. *Télé-Radiomonde,* qui a publié le 15 janvier 1972 la publicité annonçant l'arrivée du magazine, va ainsi proposer plusieurs articles au fil de sa diffusion – un intérêt qui n'est pas surprenant puisque ce *Télé-Radiomonde* appartient au groupe des Messageries dynamiques, qui diffusent *Pif Gadget* dans la Province. Dès le 22 janvier, un court article présente des photos d'André Limansky, le responsable commercial du journal, en compagnie du directeur des Messageries et de celui du *Journal de Montréal,* à l'occasion du lancement du journal de ce côté de l'Atlantique. Étrangement, l'article décrit le titre comme étant composé de « nombreuses pages de bandes dessinées et de motifs que les jeunes colorent eux-mêmes ». Que sont ces motifs ? Nous ne saurions le dire. Le 29 juillet, à l'occasion d'un portrait du clown Patof et de l'enfant-star René Simard, des vedettes télévisuelles de l'époque, les deux sont photographiés dans le journal. La légende de la photo glisse un habile placement de produit en écrivant que Simard « avait même apporté son *Pif Gadget* que l'on voit sur la table », habile à ceci près qu'aucun magazine n'apparaît sur la photo. Au fil des ans, André Limansky et le clown Patof s'affirmeront comme des pions majeurs de la publicité du journal au Québec.

Les titres de fonction de Limansky sont très étranges et évolutifs dans la presse québécoise. Dans l'article du 22 janvier 1972 déjà cité, il est présenté comme le « président de International Gadget-Office de Paris », un statut inexistant. Il est encore

[224] Anonyme, « La série des 1518 blancs », *Pif-collection*, URL : http://pif-collection.chez-alice.fr/pif_1518_blancs.htm.
[225] Nos recherches semblent confirmer que le Canada concernait en très large majorité, voire en totalité, le Québec.

nommé tour à tour « Monsieur Pif Gadget » (*Petit Journal,* 15 juin 1975), « grand patron de cet hebdomadaire » (*Progrès-Dimanche,* 18 mai 1975) ou « directeur de cet hebdomadaire » (*La Patrie,* 10 mars 1974). Si les deux derniers sont assurément faux, « Monsieur Pif Gadget » est sans doute le plus proche du réel : le directeur commercial est la voix du magazine dans la Province, ce qui indique que pour Vaillant, c'est bien le service commercial qui gère les questions d'export. Lorsqu'il vient au Québec, Limansky ne se limite pas à Montréal. Ainsi, il profite de sa présence à la foire internationale du livre de Montréal de mai 1975 pour rencontrer Patof et l'équipe de « Patofville ». Le clown « accueille avec enthousiasme » Limansky[226], occasion de plusieurs photos et articles soulignant les connexions entre la vedette et le journal. Cette alliance avec Patof évoque les stratégies de l'équipe commerciale pour la France : elle sollicite le parrainage de l'humoriste Maurice Biraud, puis des Charlot, de l'acteur Jean Richard ou du chanteur Carlos, dont la présence dans *Pif Gadget* s'accentue justement au tournant des années 1970. Aucune mention n'est faite au rattachement idéologique du magazine, chose plutôt cohérente : le Parti communiste du Québec est une force anecdotique. Cette ligne « apolitique » est confirmée lors de la tournée du commercial dans les régions. Ainsi, le 17 mai, il donne un long entretien au *Quotidien du Saguenay,* qui le présente comme fondateur du journal (ce qui est au mieux un gros raccourci). Il y présente le journal et se plaint de ne pas trouver de dessinateur qui sache « créer des histoires divertissantes, mais non pas crétines ou banales, qui s'adressent vraiment aux enfants, sans chercher à les embrigader dans une idéologie »[227]. Quoi qu'il en soit, après ces années de lancement, on ne trouve plus guère de trace de Limansky ou d'opérations de *Pif Gadget* dans la presse. Le journal est pourtant continuellement diffusé durant vingt ans. En témoignent, outre les souvenirs de lecteurs, des opérations commerciales montrant des numéros à vendre. Une publicité télévisée, présentant notamment le n° 754 de septembre 1983[228], est diffusée pour le lancement de la nouvelle formule du journal, vraisemblablement à la fin de cette année 1983. La mémoire télévisuelle étant difficile à explorer, il a pu en exister d'autres. Il n'y a en tous cas plus de visites officielles donnant lieu à des articles ni de tournées des auteurs du journal, comme cela a pu se pratiquer ailleurs.

Malgré les liens et l'intérêt affiché pour le Québec par *Pif Gadget*, aucun auteur québécois n'est publié dans le journal à l'époque. Le cas de Robert Lavaill est un peu particulier : ce Français catalan a émigré au Québec vers 1960, où il a illustré plusieurs publications

[226] « Monsieur Pif-Gadget au Québec », *Le Petit journal*, vol. 49, n° 32, 15 juin 1975, p. 9.
[227] Denise Pelletier, « Bandes dessinées pour enfants, une recherche continuelle axée vers l'innovation… », *Le Quotidien du Saguenay-Lac-Saint-Jean*, Cahiers Arts, p. C -1, 17 mai 1975.
[228] On peut la consulter à ce lien https://youtu.be/K-Ax6PFHTsM.

syndicales et deux volumes de *L'Histoire du Québec illustrée*, avec Léandre Bergeron, en 1971. Si ces volumes ont été parmi les premiers succès de la BD québécoise, Lavaill est retourné en France l'année suivante. C'est alors qu'il a commencé à travailler pour *Pif Gadget*. Ses liens avec le militantisme de gauche ont d'ailleurs pu permettre ce pont, puisque, après avoir travaillé pour la Confédération des syndicats nationaux (CSN) au Québec, Lavaill travaille en parallèle de *Pif Gadget* pour *La Vie ouvrière* ou la Confédération générale du travail (CGT). On ne peut donc parler d'un Québécois publié dans *Pif Gadget,* même s'il reste un auteur marquant de la bande dessinée québécoise. Ses quelques planches dans le magazine sont surtout liées aux gadgets, ou font référence à des séries du journal. On trouve toutefois une étonnante résurgence avec ce gag paru dans le *Pif Gadget* n° 232 qui évoque l'accent québécois dans une parodie de la série *Davy Crockett*, gag qui a dû paraître incompréhensible à la majorité des lecteurs :



FIG 16 : Robert Lavaill, *Pif Gadget* n° 232, 6 août 1973, p. 25.

Au rang de l'influence, *Pif Gadget* marque de nombreux lecteurs québécois, dont certains deviendront des auteurs. Lors de l'enquête menée avec Sylvain Lemay, un certain

nombre ont témoigné spontanément de leurs lectures. Il est aussi notable qu'un des premiers sites sur *Pif Gadget,* lancé en 1999, l'ait été depuis le Québec, administré par l'auteur Denis Goulet. Différents auteurs font aussi référence au journal : l'auteur *underground* Éric Braün publie le fanzine *Fif Gadget,* parodie trash[229], en 1986 ; Gabriel Morrissette dessine dans *Croc* en 1988 une fausse-pub qui évoque de manière acide une « poubelle Pif » pour « loger ses merveilleux gadgets PIF[230] » ; citons encore la manière qu'a Blonk de représenter une exposition fictive autour de *Supermatou,* série de Jean-Claude Poirier, dans *23h72,* paru en 2014 chez Pow Pow. Enfin, certains évoquent directement le journal en entretien, comme Benoît Joly, auteur profondément poétique qui occupe une place particulière dans la création contemporaine. Il explique à *La Patrie* en février 1986 avoir « capoté à la lecture de *Pif Gadget* et de *Pilote* »[231]*.* Mais le témoignage le plus intéressant paraît en avril 1993, alors que la revue vient de s'arrêter en France. Jean-Paul Eid, rare auteur québécois de cette génération à avoir pu vivre de ses créations, explique au *Devoir* l'importance du journal dans sa vision de la bande dessinée :

> Quand j'étais enfant, je dévorais *Pif Gadget* avec un plaisir fou. J'adorais cette revue où il fallait découper, plier, monter des jouets, qui souvent d'ailleurs ne fonctionnaient pas ! J'aimais aussi beaucoup les jeux comme les labyrinthes, les sept erreurs. La revue cessait d'être un imprimé pour devenir un véritable objet. C'est ce type de matérialité que j'aime incorporer à mon travail[232].

S'il parle avant tout des gadgets, cet aspect ludique est justement central dans le travail d'Eid, qui joue très souvent avec les codes de l'imprimé. À la manière d'un Marc-Antoine Mathieu, il peut être qualifié de pré-oubapien. Au-delà du simple plaisir d'enfant, le bricolage, le pliage, le découpage ont eu une influence directe sur sa pratique artistique. Sa déclaration éclaire ainsi ses ouvrages, comme la série expérimentale *Jérôme Bigras,* dont le quatrième tome (*Le Fond du trou*, La Pastèque, 2011) est percé en son centre sur toute l'épaisseur du livre ; une intervention physique qui contribue au récit de l'album au même titre que les dessins, et ancre le livre et sa fabrication au cœur de la bande dessinée.

Cependant, si *Pif Gadget* a eu une stratégie d'export officielle et clairement assumée, sa diffusion s'accompagne d'autres publications. Assez étonnantes, celles-ci sont portées par les éditions Héritage, une structure tout aussi assez surprenante. Ces publications

[229] « Fif » est un terme vulgaire et péjoratif désignant les homosexuels.
[230] Gabriel Morrissette, Pierre Fournier, Leblanc et Jules Prud'homme, « Les Bébelles de la B.D. », *Croc* n° 108, juillet 1988, p. 93.
[231] « La BD permet de me moquer de moi-même », *La Patrie*, cahier C, 19 février 1986, p. 6.
[232] « Quand un Bungalow en cache un autre », *Le Devoir Livres*, 3 avril 1993, p. 4.

méritent d'être observées dans leur ensemble, tant elles sont un point de croisement manifeste de cultures et traditions de bande dessinée.

4) Le melting-pot d'Héritage

Créée en 1968 par Antoine Mireault, Norbert Mireault et Maurice Poirier, puis rapidement rachetée par l'imprimeur Payette & Payette, la maison d'édition va chercher à faire tourner ses machines avec de la production à moindre coût. En découle un catalogue massif, mêlant des albums de coloriages ou des titres jeunesse à des traductions de comics en français. C'est en effet pour avoir publié *Archie* et les superhéros de DC et Marvel entre 1968 et 1987 que les éditions Héritage sont particulièrement connues. Ils publient différents numéros de superhéros et, en parallèle, des albums reprenant des invendus sous une nouvelle couverture. Comme l'explique Pierre-Alexis Delhaye :

> Autre réussite commerciale qui commence cette même année, la naissance des reliures, objet inspiré de ce qui se fait en Europe. Le principe est simple : les comics qui ne trouvent pas preneurs dans les kiosques retournent chez l'éditeur, un ensemble de trois numéros est formé puis collé grossièrement dans une nouvelle couverture. Ces reliures prennent le nom de *Jumbo* chez Héritage, puis *ComicOrama*, et permettent ainsi aux lecteurs de découvrir à peu de frais de nouvelles séries ou aux nouveaux amateurs de compléter leur collection commencée tardivement. Les reliures étant plus solides, c'est également un moyen pour l'éditeur de vendre au-delà des kiosques, notamment en supermarché[233].

Le terme « ComicOrama » retient l'attention, car à partir de la deuxième moitié des années 1970 des *Piforama* paraissent au Québec, réunissant d'anciens numéros, parfois épars, et sans gadget. Il s'agit de publications Héritage, qui reprennent donc là une stratégie récurrente. Peu de documents existent sur ces recueils, qui n'ont pas été conservés pour la plupart. En interrogeant Rosaire Fontaine, spécialiste des comics Héritage, il semblerait qu'il existe plusieurs de ces recueils, dont des publicités paraissaient parfois dans d'autres magazines du groupe. Pour ne rien simplifier, il existe même plusieurs versions de *Piforama*. Dans un article publié sur le site de fan « Pif collection »[234], Steve Requin présente ainsi un exemplaire numéroté 104, derrière une couverture très maladroite, ressemblant à un décalque mal reproduit. Si la numérotation est impressionnante, il paraît peu crédible que 103 numéros soient parus sans laisser de stocks visibles au sein des collections privées ou sur les sites de reventes. L'hypothèse la

[233] Pierre-Alexis Delhaye, « Publication des comics américains en francophonie : analyser les éditions Héritage au Québec », journée d'étude : « Le statut des périodiques francophones dans le monde (1880 - 1980) », juin 2019, Le Mans, France (hal-02334935).
[234] Steve Requin, « Pif-Gadget au Canada : la distribution », Pif collection, date incertaine (vers 2006), en ligne : http://pif-collection.chez-alice.fr/pif_canada1.htm

plus probable est qu'il s'agisse d'un quatrième recueil de la série, M. Fontaine nous indiquant qu'une stratégie commune de l'éditeur était de débuter ses séries d'albums au n° 100 ou 200[235].

Cette publication des *Piforama* n'est cependant pas le seul lien d'Héritage avec la bande dessinée européenne, comme avec l'histoire de *Vaillant*. C'est en effet l'un des très rares éditeurs qui, avant la période la plus proche, publie dans des formats spécifiques au Québec des séries européennes. Il ne s'agit pas de publications de séries Vaillant, mais on y retrouve cependant une influence évidente : celle du format des « poches », popularisé par les *Pif Poche* et ses suites à partir de 1962.

En 1976, Héritage lance une collection « Mini poche » qui rappelle très fortement les productions Vaillant, et le *Mickey Poche* concurrent, créées en 1974. D'un format carré de 12x12 cm, avec une bonne épaisseur (jusqu'à 160 pages), la collection reprend directement le format popularisé en Europe. Ce n'est pas totalement surprenant, car c'est un nouvel éditeur justement venu d'Europe qui est derrière ce projet : Henri Desclez, déjà évoqué, un auteur relativement mineur qui publie dans les grandes revues européennes (*Spirou*, *Tintin*, *Pilote*) et a une importance plus notable comme éditeur. Nommé responsable des pages d'actualités de l'édition belge de *Pilote* en 1972, il devient rédacteur en chef de *Tintin* en janvier 1975, lors du départ de Michel Greg. Une fonction qu'il n'occupe que jusqu'en octobre 1976, date où il émigre au Québec[236] et rejoint donc Héritage, avec un carnet d'adresses utile pour élargir encore les possibles d'un éditeur qui a pour fonds de commerce les republications diverses. La collection « Mini-poche » a un impact difficile à évaluer mais publie 62 titres en quelques années et fait preuve d'une étonnante variété, propre à Héritage. Après quelques volumes entièrement réalisés par Henri Desclez, ces poches accueillent du matériel Archie, puis alternent avec des séries venues de chez *Spirou* et des adaptations de cartoon comme *Bip Bip et Coyote* ou *Bugs Bunny*, éditées par Gold Key en anglais[237]. Ces origines diverses et ce matériel préexistant et remaquetté confèrent à la collection un aspect très hétéroclite, dans une démarche rappelant la collection « Gag de poche » de Dupuis (1964-1968), qui mixait aussi matériel maison et importations états-uniennes. Si les bandes européennes ont sans nul doute pu être adaptées grâce à l'entregent de Declez, elles restent minoritaires dans l'ensemble

[235] Requin évoque aussi une série plus tardive nommée *Super Pif, dont* les recueils contiendraient une dizaine de numéros de *Pif Gadget*, mais aucune indication éditoriale n'y figurerait, difficile de savoir s'il s'agit de publications officielles ou de pirates, et nous ne pouvons donc en parler avec certitude. La série se serait arrêtée avec le titre français, vers 1994.

[236] Henri Filippini, « Décès d'Henri Desclez : disparition d'une étoile filante… », *BDZoom*, 06 avril 2023, en ligne : https://www.bdzoom.com/185657/patrimoine/deces-d%E2%80%99henri-desclez-disparition-d%E2%80%99une-etoile-filante%E2%80%A6

[237] Alain Salois, Glenn Lévesque, Rosaire Fontaine et Jean-François Hébert, *Le Guide des Comics Héritage,* Québec, Jean-François Hébert, 2010, p. 50-51.

(19 titres). Par ailleurs, hormis deux *Schtroumpfs*, un *Gaston Lagaffe* et un *Boule et Bill*, les autres séries Dupuis sont particulièrement mineures, comme *Pony* de De Gieter, *Bobo* de Deliège ou des aventures signées de Hubuc[238]. Leur source centrale semble être les mini-récits, souvent réalisés par des auteurs débutants ou mineurs, une origine assez logique étant donné le format de publication visé. Se servir directement dans ces titres de petit format et peu exploités évitait la réadaptation.

Les importantes sources d'approvisionnement permettent de nombreuses parutions et, selon le guide des comics Héritage, des publicités très nombreuses sont publiées dans les comics du groupe. L'expérience s'interrompt cependant après 62 titres. En parallèle, une collection nommée « Sélection », en écho aux « Sélection Archie » publiés par Héritage et dans un format identique (proche du livre de poche) propose 13 parutions : trois albums de Desclez et dix autres venus du catalogue Dupuis. On y retrouve à moindre échelle le mélange de séries majeures et mineures retrouvées dans les « Mini-poche » puisqu'on y trouve trois séries majeures – *Gaston Lagaffe* de Franquin, *Boule et Bill* de Roba et *Les Schtroumpfs* de Peyo –, deux séries importantes à succès moindre – *Benoît Brisefer* de Peyo et *Gil Jourdan* de Tillieux, avec deux volumes – et trois séries plus anecdotiques – deux tomes de *Barbe noire* de Remacle, un *Bobo* de Deliège et un *Poussy* de Peyo, ces deux derniers étant aussi dans les « Mini poche ». Là aussi l'expérience s'interrompt rapidement, ce qui correspond sans doute au départ de Desclez, qui quitte Héritage en 1980. Il crée alors PAF Loisirs, qui fabrique des produits de licence de séries européennes pour le Québec. En 1981 il lance les éditions Desclez, pour publier des auteurs québécois de bande dessinée. Le premier album de la structure est le fameux *Atlantic City*, qui est ensuite republié en France par Les Humanoïdes associés. Cette fois, l'entregent de Desclez, dont le réseau européen semble bien éloigné de *Métal hurlant*, n'est à priori pour rien dans cette circulation. Comme nous l'avons déjà évoqué, Desclez sort l'année suivante *Rapt et sigle*, de Toufik, qui n'a pas le même destin, puis quitte pour de bon le milieu de la bande dessinée.

L'étonnant parcours de cet auteur prolifique mais mineur[239], croisant un éditeur spécialisé dans les repackaging et présentations mixtes, permet donc un moment intéressant où non seulement des séries européennes sont publiées par un éditeur québécois, mais où ce dernier importe également un format relativement rare hors des

[238] Voir Maël Rannou, « Vaillant, ses "poches" et leur hérédité », *neuvième art*, à paraître.
[239] Attestant de cette réception, dans le courrier du 1er juin 1977 précité, Martens déplore le niveau de la BD canadienne et ajoute « Pas étonnant que mon ami Desclez, charmant mais certainement pas le meilleur graphiste belge, compte refaire une nouvelle carrière là-bas ». Thierry Martens, courrier du 1er juin 1977, p. 4, archives Charles Montpetit, voir Annexes

frontières européennes : celui du poche carré. Malgré un effet de masse assez important, 62 titres en moins de quatre ans, ce format n'a pas le même succès au Québec que dans ses terres d'origine. Il est certain que si le nombre est important, il est anecdotique face à la production Héritage et que, à cette période, c'est d'abord la publication de séries états-uniennes qui marque leur catalogue. Plus de 5000 comics sont en effet traduits par Héritage entre 1968 et 1987[240], les quelques dizaines de bandes dessinées européennes, minoritaires même au sein de poches, avaient peu de chance d'être particulièrement visibles. Ce format plutôt pensé pour les ***strips,*** un champ du comics peu investi par Héritage, n'étant guère habituel pour les *Archie* et divers cartoons importés, l'expérience ne survit pas à son exportateur et reste une originalité dans le paysage québécois.

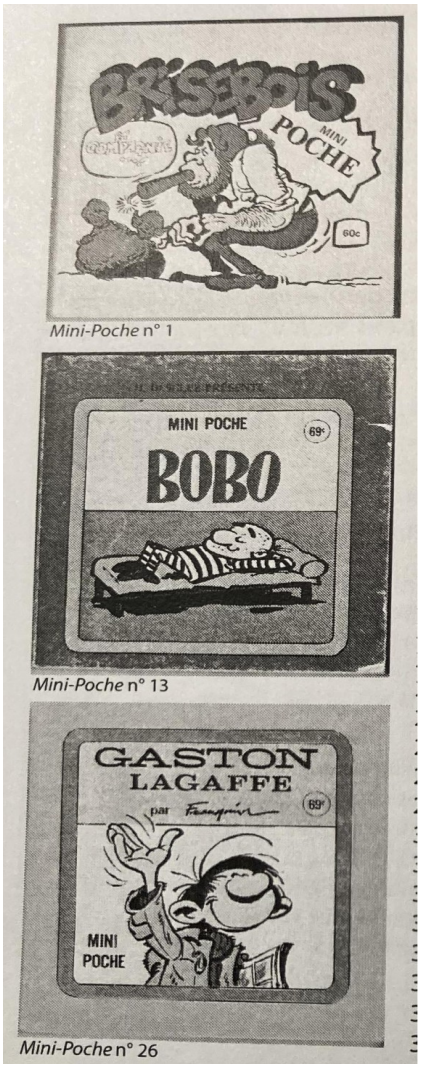


FIG 17 : Trois numéros de *Mini-poche* : *Brisebois*, par Henri Desclez, *Bobo*, par Paul Deliège, et *Gaston Lagaffe*, par André Franquin, Héritage, entre 1977-1978.
Extrait du *Guide des Comics Héritage*, *op. cit.*, p. 50.

[240] Pierre-Alexis Delhaye, *op. cit.*

III. Ces Québécois qui ont traversé : deux autrices et un auteur qui font exception

Les origines de la relation Europe francophone/Québec semblent donc être à sens unique, dans une tradition d'hégémonie culturelle francophone assez massive. Le Québec a pourtant su s'affirmer dans d'autres secteurs culturels, la chanson québécoise ou la littérature ont des artistes très reconnus quand la bande dessinée est encore à la peine.

Dix ans après Loth et Montour, une nouvelle tentative d'import direct de BDQ sous pavillon français a lieu avec *Red Ketchup*, de Réal Godbout et Pierre Fournier. C'est le grand éditeur Dargaud, dont on a vu qu'il avait tenté d'implanter une antenne québécoise et avait pu employer Hurtubise, créateur de *Croc*, qui accueille la série. Nous avions conclu qu'il y avait fort peu d'incarnation concrète de ces partenariats de Dargaud avec le Québec, la publication de cette série est peut-être la seule visible. *Kamarade ultra* sort en 1991, reprenant quasiment à l'identique (hors logo et une intéressante modification du titre en « Camarade » avec un « C ») l'album paru en 1988 chez Croc Album. Quelques légères modifications apparaissent aussi dans les textes, qui sont européanisés, et la quatrième de couverture diffère puisqu'il n'est pas question de faire la publicité des autres séries des auteurs chez Croc Album. Le même procédé se retrouve sur les deux autres tomes, mais ils paraissent quasi simultanément au Québec et en France. Il s'agit d'une vraie série québécoise, certes parodiant un agent du FBI et donc toute une culture états-unienne transmise dans ses excès aussi en France, mais qui est publiée sans adaptation ou nécessité de préface (contrairement à *Atlantic city*), indiquant que l'éditeur semble bien trouver là une bande dessinée « comme les autres », signe plutôt positif. Pour les auteurs cependant, pas de déclic européen malgré les moyens de l'éditeur – qui ne fait pas non plus une grande campagne de publicité. Interrogé, Godbout explique n'avoir eu quasiment aucun lien avec Dargaud, tout étant négocié directement avec Ludcom, l'éditeur de *CROC*, qui s'est chargé de vendre les droits européens de la série comme n'importe quels droits étrangers[241]. Il ne semble pas y avoir eu de promotion particulière, en tout état de

[241] Échange par messagerie instantanée, le 3 août 2024.

cause pas de tournée européenne des auteurs, et les ventes sont restées marginales pour les Québécois, dont la carrière s'est affirmée dans la province.

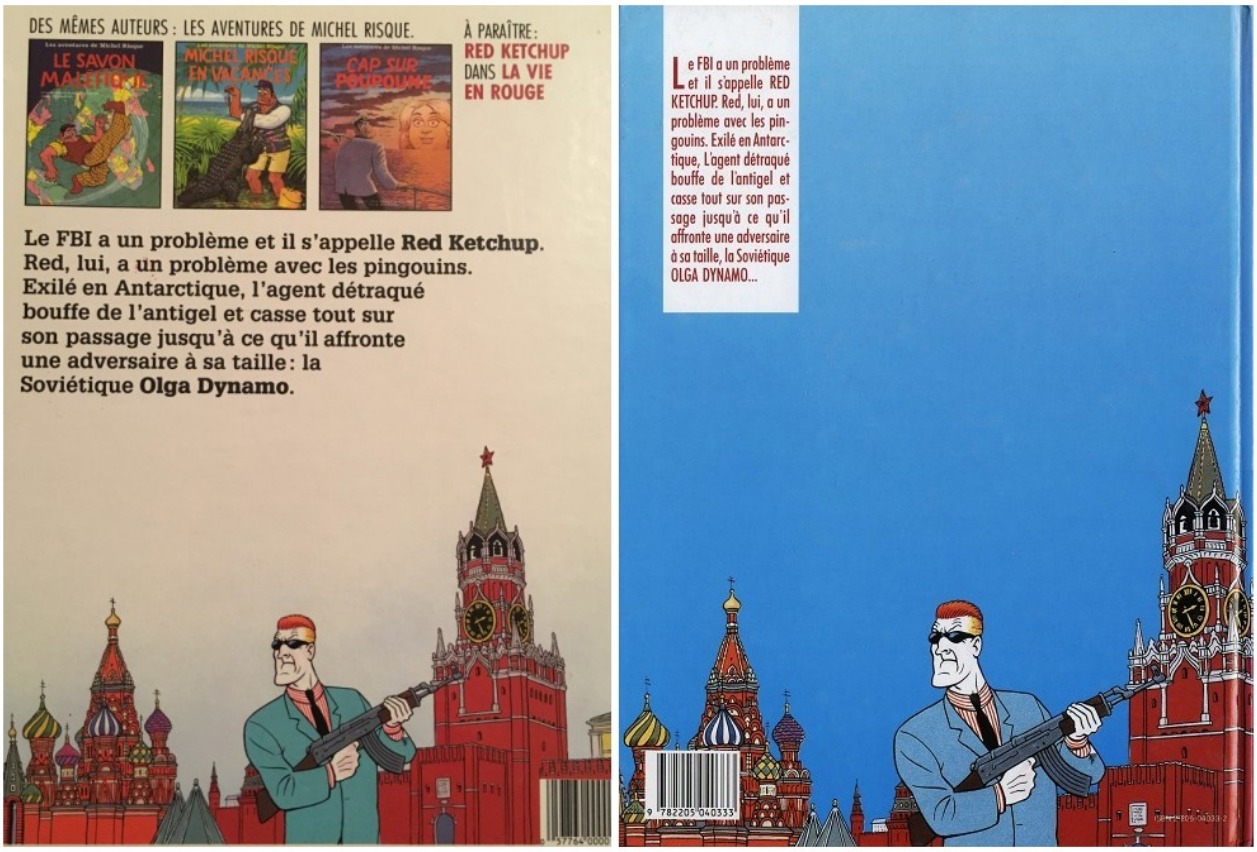


FIG 18 : Réal Godbout, Couverture et 4e de couverture de Red Ketchup T01, *C/Kamarade Ultra*, éditions Québécoises, Croc Album, 1988, et Française, Dargaud, 1991.

Durant la même période Pierre Rivard dessine les *Pixies* chez Glénat, sur un scénario de l'« elficologue » Pierre Dubois. Acteur de la scène du fanzinat québécois et marqué par son séjour en Irlande en tant qu'animateur de dessin animé, Rivard tente de publier dans *Tintin*, journal belge, puis expédie ses pages à Glénat, éditeur français, qui retient son travail et lui propose de travailler avec l'auteur fantastique ardennais. La collaboration se fait par correspondance mais après un premier tome en 1991, Glénat cesse la série après le deuxième, en 1993, et Rivard quitte globalement le monde de la bande dessinée, au-delà de quelques incursions dans des fanzines et collectifs. Dans les planches des *Pixies*, qui montrent une campagne très française, le rapport au Québec est absent, le texte n'en portant évidemment pas. Face au Québec survendu par l'éditeur d'*Atlantic City*, ce n'est ici pas un sujet, chose assez logique dans une série qui n'a pas de lien avec la province. Ce rapide tour des années 1980-90 ne peut être complet sans évoquer Yves Rodier, créateur de plusieurs séries au Québec mais particulièrement

célèbre pour de nombreuses versions pirates de *Tintin*, et notamment un *Tintin et l'Alph-Art* dessiné et complété. Il est sans doute le plus réputé de ces « repreneurs ». Ce champ n'a pu être exploré ici, entre autre pour une difficulté d'accès à ces objets interdits et à la complexité d'estimer l'impact d'une littérature « sous le manteau », mais j'admets aussi avoir considéré que la littérature sur Tintin étant déjà sur-abondante dans les études de bandes dessinées, il ne m'a pas paru prioritaire, d'autant que cette circulation certaine restait celle d'un Québécois sous l'influence totale de la création Belge, même s'il a tiré une notoriété

Plus récemment, un auteur québécois comme Jacques Lamontagne, qui a notamment publié chez *Safarir*, a une réception qui peut y ressembler, même si dans son cas il signe des séries à succès. Sa dernière série, *Wild west*, scénarisée par Thierry Gloris et ayant vu cinq tomes paraître chez Dupuis depuis 2020, se passe certes en Amérique du Nord mais est d'abord un western classique retraçant la vie de Calamity Jane. Inséré dans le marché européen, Lamontagne est bien sûr québécois mais ne réalise pas une œuvre qui témoigne de cette identité. Idem pour le franco-canadien Mikaël publié chez le Français Dargaud, ou l'album multiprimé *La Bombe*, publié en 2020 par l'éditeur Français Glénat, dessiné par le Québecois Denis Rodier et co-scénarisé par le Belge Alcante et le Français Laurent-Frédéric Bollée, etc. Ce genre de carrière est de plus en plus fréquente sur la scène, la simplification des moyens de communication rendant les collaborations plus simples, et c'est heureux. Ainsi, s'il est tout à fait légitime que des Québécois parlent d'autres choses que du Québec et n'en laissent pas forcément de trace, cela ne porte pas un intérêt d'analyse particulier pour l'angle de cette thèse. Soulignons toutefois que tous les auteurs et autrices de bandes dessinées grand public que j'ai pu rencontrer lors d'entretiens ou tables-rondes ou souligné ce soucis de viser un hypothétique « français international » qui se révèle bien souvent être un français standardisé sur le modèle centralisé de France.

D'autres auteurs et autrices ont cependant plus fortement navigué sur ces tensions artistiques et identitaires. À partir des années 1990, plusieurs traversées ont lieu, en restant marginales, avant de réellement se stimuler après 2000. Non seulement les auteurs et autrices québécois peuvent publier et toucher un lectorat en Europe, et ne passent pas toujours pour cela par des éditeurs européennes, mais ils peuvent le faire sans masquer leurs spécificités culturelles. Une réalité qui a cependant ses limites et est régulièrement interrogée. Ce chapitre propose donc d'analyser trois parcours d'auteurs et autrices, qui ont eu un réel succès public ou d'estime, avant la deuxième vague qui arrive

après 2005. Cette analyse de parcours et d'œuvres sera placée sous l'angle de ce rapport intercontinental et de la place de ce sujet dans leurs planches, parfois révélée au fil du temps. Une étude qui ne peut commencer autrement que par une des personnalités les plus influentes de la bande dessinée québécoise, voire canadienne : Julie Doucet.

1) Julie Doucet, traverser les frontières[242]

Si elle vient de la scène alternative, Julie Doucet est incontestablement la Québécoise dont l'influence a été la plus palpable sur la scène internationale. Lors d'échanges informels, le directeur de Québec BD m'indiquait ainsi en 2021 que lors de ses voyages allant de l'Amérique latine au Japon, la seule personne citée systématiquement était Doucet. La réception de son Grand Prix de la ville d'Angoulême en 2022 témoigne aussi de cette influence majeure, des autrices et auteurs aussi divers que Powerpaola (Colombie), Helena Janečić (Croatie) ou Fabrice Neaud (France) ont alors salué l'importance de son œuvre pour leur construction personnelle. Comme le soulignent Izabeau Legendre et Julien Lefort-Favreau, l'œuvre de l'autrice présente « un corpus qui ne saurait être assigné à une littérature nationale spécifique, ni à un seul genre, ni à un seul support[243] ». L'influence mondiale de Doucet atteste de cet aspect non national, et ils insistent de manière fondamentale sur le fait que la bande dessinée n'est qu'une part, importante mais pas unique, d'une création plastique polymorphe. La force de Doucet dès ses débuts est de réussir, à partir d'une vaste correspondance, à créer un réseau particulièrement dense dans plusieurs langues.

Si mon étude des circulations de Doucet porte sur la zone francophone européenne, une des grandes particularités de l'autrice reste en effet sa capacité à sortir de la zone francophone canadienne pour aller vers l'Amérique anglophone, parcours qui entraîne parfois sa redécouverte en Europe grâce à la force de frappe de l'anglais. Cette mobilité particulière est également géographique puisqu'elle déménage de Montréal à New York au début des années 1990, puis à Seattle, puis en Europe (mais à Berlin et non en zone francophone) en 1995, avant de revenir à Montréal en 1999. Dans le même article, Legendre et Lefort-Favreau écrivent :

[242] Ce chapitre a servi de base pour l'article suivant : Maël Rannou, « Julie Doucet, traverser les frontières. Influences internationales d'une autrice québécoise majeure », *International Journal of Canadian Studies* n° 63, octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3138/ijcs-2024-0005rvsz

[243] Izabeau Legendre et Julien Lefort-Favreau, « Des centres et des marges. La trajectoire de Julie Doucet », *Mémoires du livre/Studies in book culture* vol. 14 (n° 1), août 2023. DOI : https://doi.org/10.7202/1104236ar

> C'est en effet aux États-Unis que l'œuvre de Doucet est d'abord connue et célébrée : elle publie rapidement chez les éditeurs les plus reconnus des deux côtés, ce qui fera dire à Dan Nadel qu'elle traverse toutes les scènes américaines les plus importantes de son époque : « Weirdo, Pictopia, Buzzard, Heck!, Snake Eyes, Wimmen's Comix, Rip Off Comix, *and of course* Drawn & Quarterly *itself.* Raw *excepted, she managed to cross into every comics scene available in North America at the time*[244]. » Ce qui n'est, d'ailleurs, pas tout à fait vrai, puisque Doucet collabore bel et bien à *Raw*, pour l'*Exquisite Corpse* (cadavre exquis) dirigé par Art Spiegelman (janvier 1995). Par sa position liminaire - fraîchement sortie du fanzinat, Québécoise aux États-Unis, femme dans un monde largement masculin -, Doucet profite d'ailleurs d'une mobilité plus importante que la plupart de ses collègues bédéistes, au point de parfois franchir des clivages importants à l'intérieur du champ. On peut penser, par exemple, à la rivalité entre les deux « clans » féministes issus de la rupture entre Trina Robbins, et Aline Kominsky-Crumb et Diane Noomin. Doucet publie autant dans le *Wimmen's Comix* de Robbins (janvier 1989) et la maison Rip Off Press qui y est associée (octobre 1990), que dans le *Weirdo* d'Aline Kominsky-Crumb (septembre 1989, mars 1990) et l'anthologie *Twister Sisters* de Diane Noomin (novembre 1991). On retrouve d'ailleurs la même capacité à passer outre les clivages dans le champ français, où Doucet collabore autant, on l'a vu, avec Stéphane Blanquet qu'avec Pakito Bolino et Le Dernier Cri (mai 2002, 2003, septembre 2003), alors que les deux artistes et éditeurs sont des antagonistes déclarés[245].

Je nuancerai l'idée que l'œuvre de Doucet est d'abord célébrée aux États-Unis. Si la force de frappe de la culture états-unienne est incontestable et permet à Doucet d'acquérir une stature sur de nombreuses zones – les auteurs internationaux non francophones qui l'ont lue l'ont fait en anglais, même si ce n'est pas leur langue maternelle –, elle acquiert déjà une réelle notoriété avec ses publications francophones, même si elle est bien sûr de niche. Julie Doucet participe en effet à divers fanzines dès 1986, en majeure partie *Tchiize (bis)*, publié par Yves Millet, et lance en septembre 1988 le fameux fanzine *Dirty Plotte*, qui connaît douze numéros autoédités jusqu'en juin 1989. Majoritairement en français, même s'il est bilingue dès l'origine (avec un assumé « broken english »), le titre n'est repris qu'en janvier 1991 par Drawn & Quarterly. Si c'est cette série qui assurera sa notoriété anglophone, notons qu'elle est toutefois publiée dès 1989 dans *Wimmen's comix* et *Weirdo*. Entre-temps le fanzine francophone circule, d'abord sur la scène intérieure, de manière très palpable : Julie Doucet est spontanément citée par la majorité des actrices et acteurs interrogés, qui témoignent de son importance et de son effet d'entraînement. Simon Bossé, auteur et éditeur québécois, qui crée Mille Putois dans les années 1990, déclare ainsi :

[244] Dan Nadel, « The Julies. An Introduction », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte : The Complete*, vol. 2, « Everything Else », Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 33.
[245] Izabeau Legendre et Julien Lefort-Favreau, *op. cit.*

> si on a tous commencé à faire des fanzines à Montréal, moi, Siris, Lafleur, c'est sous l'influence de Julie Doucet. Elle était prolifique, quand on allait aux bons points de vente trouver des fanzines il y avait toujours un nouveau Julie Doucet.[246]

L'autrice ne se limite toutefois pas au Québec et elle publie dès octobre 1989 dans le *Sortez la Chienne* n° 4, un fanzine lillois dirigé par El Rotringo, puis occupe l'entièreté de deux fanzines français publiés en janvier 1990 : le *Peltex* n° 8, publié par Dominique Leblanc à Strasbourg, et surtout le *S2 L'Art ?* n° 11, édité par Sébastien Morlighem dans l'Oise. C'est avec ce titre que Jean-Christophe Menu, qui vient de diriger le collectif *Labo* chez Futuropolis, qui pose les bases de la future maison d'édition majeure L'Association, découvre le travail de Doucet :

> Jean-Christophe Menu fréquentait beaucoup la librairie Un Regard Moderne à Paris et je crois que c'est Jacques Noël, le libraire, qui lui a mis entre les mains un fanzine appelé *S2 L'Art ?* qui avait consacré un de ses numéros à mon travail. Menu a beaucoup aimé ça et ça s'est adonné[247] que Sébastien Morlighem, qui publiait le fanzine en question, était là, sur place ou quelque chose comme ça. Il lui a donné mon contact et Menu m'a écrit et c'est comme ça que ça s'est fait[248].

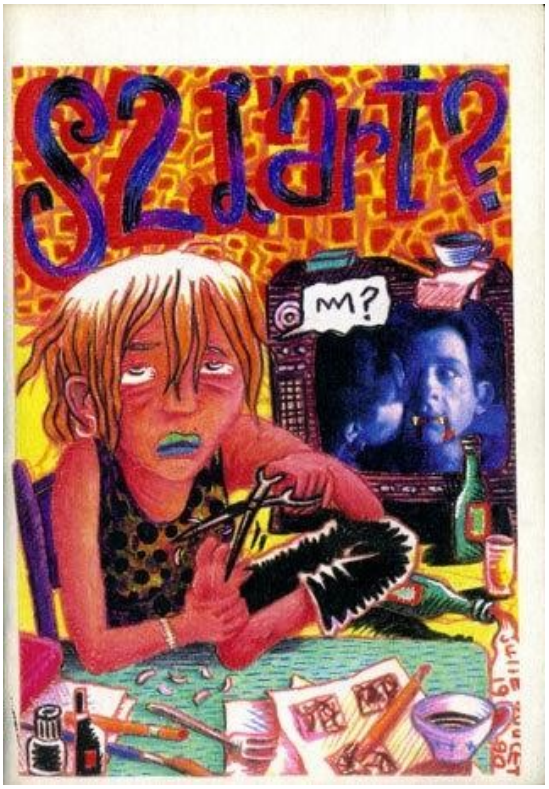


FIG 19 : Couverture du *S2 L'Art ?* n° 11, janvier 1990,

première publication intégralement consacrée à Doucet en Europe.

[246] Entretien avec l'auteur, voir Annexe II.
[247] Usité au Québec, adonner peut se traduire par « bien tomber ».
[248] Maël Rannou, « j'ai trop besoin de toucher, de manipuler la matière, de remuer », entretien avec Julie Doucet, *neuvième art*, octobre 2022. Document reproduit en annexe I.

La découverte de Doucet par celui qui deviendra son éditeur francophone majeur ne passe donc pas par les traductions, puis créations, anglophones, mais bien par la circulation des fanzines et de la microédition entre les deux continents. En parallèle Doucet va être publiée de manière plus large en France dans la revue *Psikopat* à partir de 1990, mais de manière amusante il s'agit à priori de planches découvertes dans *Weirdo*, et donc en anglais, le magazine dirigé par Paul Carali traduisant régulièrement des auteurs issus de l'*underground* américain. À ce titre il paraît intéressant de souligner, cette fois sans nuance, l'autre apport de l'analyse de l'extrait du texte de Legendre et Lefort-Favreau : à savoir que Doucet publie de manière indistincte dans des revues souvent concurrentes. Sans répéter les exemples donnés, il est assez exemplaire de la voir publiée par des antagonistes, que ce soit en France ou aux USA. Doucet ne participe sans doute pas aux conflits en question, et profite d'une distance géographique qui les rend moins palpables, mais dans un milieu à ego fort, être présente dans l'un ou l'autre pourrait suffire à rompre une collaboration. Cette capacité à publier au sein de projets éditoriaux différents, et parfois opposés, montre bien le regard posé sur son travail. Il est alors considéré comme indispensable aux fanzines qui la sollicitent, et particulièrement remarquable.

Suite à la découverte de son travail par Menu dans des fanzines français, Doucet va participer à un moment clef de l'édition indépendante francophone : la fondation de L'Association. Cette maison d'édition naît de l'échec de *Labo*, pensé comme une revue par Menu mais qui ne connaît qu'une publication chez Futuropolis, la maison d'édition alternative mythique des années 1980 étant alors à l'agonie. Dans un contexte éditorial morose pour les œuvres non mainstream, après avoir créé une première association nommée l'A.N.A.A.L. (Association pour l'Apologie du neuvième art libre)[249], Menu cherche à réunir les auteurs dans une autre structure, au nom plus sérieux et à la visée plus professionnelle. Il rappelle alors les auteurs de Labo pour fonder une nouvelle structure : ce sera L'Association[250], cofondée avec Lewis Trondheim, Patrice Killoffer, Mattt Konture, Stanislas, David B. et Mokeït, qui quitte rapidement la structure. Leur première publication, l'unique numéro de *Logique de guerre comix*, paraît en novembre 1990. Dans ce qui s'annonce comme un magazine régulier, on retrouve plusieurs fondements de la maison d'édition : inspiration de l'*underground* avec le format *comix* (venu de l'*underground* américain), récits de rêve, humour absurde, autobiographie, etc. Tous les associés sont au sommaire, plus deux personnes : Jean-Luc Coudray, qui scénarise un récit de Trondheim, et Julie Doucet, seule autrice et seule artiste complète et non-fondatrice de L'Association à participer. Elle apparaît ici avec « La Seringue », deux pages d'autofictions classiques dans son travail, et participe donc à l'acte fondateur d'une des plus importantes expériences éditoriales de la bande dessinée contemporaine.

Si Julie Doucet met ensuite plusieurs années à réapparaître au catalogue de l'éditeur, publier un album de ses travaux était un de leurs premiers projets et le délai s'explique selon les éditeurs par un problème relationnel qui aura mis des années à s'éclaircir[251]. Quoiqu'il en soit, on la trouve à partir de cette période dans plusieurs titres français. Elle reste au sommaire du *Psikopat*, mais est aussi dans celui de *Chacal Puant*, important fanzine publié par Stéphane Blanquet, qui publie le premier tirage de *Monkey and the living dead* en 1994[252]. En octobre 1995 il l'accueille dans un de ses collectifs, *La Monstrueuse*, qui obtient l'Alph art du meilleur fanzine en janvier 1996. Quelques mois plus tard, L'Association publie *Ciboire de criss !*, premier gros recueil d'histoires courtes de Doucet, largement issues de *Dirty Plotte*. Ce livre est majeur en ce qu'il pose l'autrice

[249] Cette association publie le fanzine *Le Lynx*, ex *Lynx à tifs*, et divers petits albums.
[250] Administrativement Association à la pulpe. Voir Benjamin Caraco, *Une histoire*…, *op. cit.*
[251] « J-C Menu : "On a établi un premier planning avec trois bouquins qui devaient sortir pour Angoulême 91 : les histoires courtes de Dupuy et Berberian, qui étaient prêtes depuis longtemps, réunies dans *Les Héros ne meurent jamais* ; *Moins d'un quart de seconde pour vivre* qui faisait suite aux expériences de *Labo*, et on avait prévu une compilation de Julie Doucet, mais elle a fait un coup de parano au dernier moment et il a fallu ensuite attendre l'album de Julie cinq ans." », dans Jean-Pierre Mercier, *L'Association, entretien avec Jean-Pierre Mercier 07 09 1999*, L'Association, cadeau adhérent, 2001, p. 26-27.
[252] Il est réédité par L'Association dans la collection « Mimolette » en 1999.

comme ayant une œuvre assez importante pour mériter une anthologie – sa carrière en sera ensuite jalonnée. L'anthologie ne reprend pas pour titre celui du fanzine mais un « sacre » typiquement québécois, venant du vocabulaire religieux[253], et parfaitement hermétique en Europe. Si la première page de *Ciboire de criss !* est consacrée à une explication de vocabulaire, elle ne parle étrangement pas du tout du titre de l'anthologie mais bien du mot « plotte », ce alors que l'existence de *Dirty Plotte* n'est évoquée nulle part de manière visible, ni sur la couverture ni sur la page de titre. Cette curiosité relevée, il est notable que la différence culturelle entre les francophonies soit soulignée dès l'introduction, ce alors même que ce n'est plus spécialement un enjeu ensuite – aucune note ne vient expliciter un vocabulaire, aucune contextualisation culturelle n'est redonnée – ce qui donne à cette première page sur un terme non usité un effet presqu'ironique.

[253] Comme un certain nombre de jurons, les jurons québécois reprennent directement des termes religieux, qui prennent alors un sens de ponctuation grossière. « Ciboire de criss » mêle le ciboire, le vase contenant les hosties, et une réduction argotique de « christ ».



Cette planche, par son rôle d'ouverture, acquiert un statut quasi mythique, et est d'ailleurs reprise en ouverture de l'anthologie *Maxiplotte* publiée par L'Association en 2020, où son usage fait nettement plus sens. Il serait cependant erroné de croire qu'elle a été pensée pour l'édition francophone européenne. Au contraire, sa première publication a lieu en janvier 1991 dans le n° 1 de *Dirty Plotte* version Drawn & Quarterly. Si l'explication du terme paraît logique dans ce cadre, puisque « Plotte » est contenu dans le nom de la publication, la version de L'Association est donc bien une traduction de l'anglais, chose d'ailleurs perceptible dans le « French Canada » de la première case. Incrusté dans le

dessin, il n'a pas été relettré, et témoigne de la langue originale de la publication. Cette page si forte dans l'imaginaire des circulations franco-québécoises a en réalité été réalisée pour parler aux « deux solitudes » canadiennes. Encore une fois, Doucet valse sur les frontières, mais cela les lecteurs européens n'en savent rien, d'autant qu'aucun travail de traduction n'est mentionné, Doucet s'en chargeant sans mal.

Si le fait est inexact, pour les centaines de lecteurs on a donc une Québécoise qui explique son vocabulaire au public français. « Tu peux m'appeler Zizi » explique une de ses alter ego licencieuses. Si la clarté manquait, la deuxième case est encore plus explicite, avec un schéma biologique sur lequel vient d'ailleurs s'implémenter une autre langue (évoquant la médecine chinoise). La plotte est donc une « chatte », puis le récit fait passer le terme au sens plus métonymique désignant vulgairement une femme. La conclusion de « dirty Julie » évoque le nom du fanzine, toujours inexistant jusqu'ici. Cette introduction marquante laisse aussi absolument circonspect un lecteur ne pouvant comprendre aucune des références, sauf à être déjà lecteur de Doucet. Si cette dernière a alors déjà un lectorat dans le fanzinat il reste tout de même très minoritaire, il y a donc un choix délibéré de plonger en plein mystère, un *in medias res* particulièrement confus et perturbant. Un choix finalement assez cohérent avec une œuvre qui ne lésine pas sur le saugrenu, l'absurde ou le déconstruit des récits de rêves. À ce titre l'introduction épouse parfaitement son rôle face à la suite, donnant une tout autre signification à cette page de vocabulaire qui devient un amuse-bouche du défilé de surprises de lectures à venir.

Ciboire de Criss ! impose Doucet comme « l'autrice québécoise la plus culte[254] », alternant entre une véritable reconnaissance et des ventes malgré tout modestes : il faudrait plus de dix ans pour épuiser le tirage. Elle est cependant incontournable dans le milieu alternatif européen, où elle produit beaucoup depuis Berlin et se fait toujours plus présente dans la création francophone. Après la publication de l'anthologie, *Jade*, important titre de presse alternative diffusé en kiosque, l'interviewe longuement en titrant « Les années Julie[255] ». L'Association publie ensuite plusieurs titres très rapidement : *Changements d'adresses* en 1998, *L'Affaire madame Paul* en 2000, quand frappe la soi-disant fin de sa carrière d'autrice de bande dessinée. Il est à noter que même à cette période elle reste au cœur d'échanges entre des auteurs de la scène alternative puisqu'elle est présente au sommaire du *Ferraille international Montréal* en mai 2000 et préface, en bande dessinée, l'album *Le Sultan de Vénus et autres histoires* (L'Association,

[254] Sophie Létourneau, « Écriture du réel. On ne casera pas Julie Doucet », *Lettres québécoises* n° 175, automne 2019, p. 84-87.
[255] Philippe Dumez et Julie Doucet, « L'année Julie », *Jade*, n° 7, octobre 1996, p. 51-54. https://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?https://www.pastis.org/jade/nov01/juliedoucet.htm.

2003) du finlandais Matti Hagelberg, déjà croisé chez ses éditeurs français. De la même manière que Doucet ne cesse de produire, et va travailler le dessin, le collage, la poésie, la sculpture… durant toutes les années qui vont suivre, elle ne se limite jamais à un territoire. En parallèle de ses publications de la fin des années 1990 en France, elle publie chez l'Allemand Reprodukt, et ne cesse de travailler avec L'Oie de Cravan, éditeur montréalais de poésie, parfois graphique.

La dernière bande dessinée « classique » de Julie Doucet témoigne d'ailleurs encore de ces multiples (re) transferts. *L'Affaire madame Paul* est d'abord publié comme un feuilleton dans un hebdomadaire québécois, *Ici*, de mars à novembre 1999. Épuisée par ce rythme, elle accompagne tout de même une publication en album chez L'Oie de Cravan, dans une édition assez artisanale, dès février 2000. En juillet, la version anglophone paraît comme de juste chez Drawn & Quarterly mais, alors qu'une version francophone existe et est diffusée en France, L'Association en publie une autre édition en septembre. Benoît Chaput, éditeur de L'Oie de Cravan, se remémore :

> À l'époque elle avait eu la commande d'un récit feuilleton dans le journal *Ici*, un [hebdomadaire] gratuit de Montréal, à toutes les semaines. On a eu l'envie d'en faire l'album et évidemment Simon [Bossé] en a sérigraphié la couverture. [… Il] est sorti après à L'Association. Le mien était disponible en France mais pas très bien distribué, donc quand L'Association a voulu le sortir on s'est mis d'accord et j'ai gardé le marché québécois. Après je ne suis pas un gros joueur en bande dessinée, on ne peut pas dire qu'on se nuit, on fait des choses parallèles. Parfois certains veulent les deux éditions et me commandent la nôtre, c'est toujours possible[256].

Petit éditeur de poésie, L'Oie de Cravan n'a pas la force de frappe de L'Association qui, si elle est une petite structure indépendante, reste incomparable en termes de diffusion : la structure est française, donc dans une scène plus grande, spécialisée en bande dessinée, emploie plusieurs salariés et a connu quelques petits succès, l'année 2000 transformant d'ailleurs l'essai avec la parution du best-seller *Persépolis* de Marjane Satrapi. Cette réalité se perçoit à nouveau quand l'éditeur québécois décide de sortir une anthologie du fanzine *Dirty Plotte*, dans une belle édition bilingue sur papier rose et blanc. *Fantastic Plotte* paraît en 2013 et est distribué sur les deux continents à partir de 2014. Depuis que *Ciboire de crisse* est épuisé, c'est une des premières fois que le travail est réédité, et il contient nombre d'inédits pour le public qui n'a pas eu les fanzines entre les mains. Il s'agit de la première somme de bande dessinée de Doucet depuis qu'elle a « arrêté », selon le narratif communément admis[257], la bande dessinée. Bien que cela

[256] Maël Rannou, « L'Oie de Cravan, un éditeur qu'on n'attend pas. Entretien avec Benoît Chaput. », *Neuvième art*, janvier 2023. En ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/loie-de-cravan-un-editeur-quon-nattend-pas-entretien-avec-benoit-chaput

[257] Il a souvent été écrit que Julie Doucet avait arrêté la bande dessinée après la publication de *L'Affaire Madame Paul* en 1999. Si elle a bien témoignée avoir été fatigué du milieu très masculin et avoir voulu prendre de la distance avec lui, elle continue cependant toujours

puisse former un événement en soit, le livre est finalement assez peu couvert en Europe. L'éditeur ne fait pas les salons de bande dessinée, la presse spécialisée en parle peu : une recherche ne m'a tout simplement sorti aucun article publié en Europe sur cette compilation, hormis un article que j'avais moi-même écrit pour *Bodoï* (mais qui a disparu après un plantage du site[258]) et un texte de Frédéric Hojlo sur Actuabd… mais paru en 2020[259] ! Malgré tout le titre se vend plutôt bien et connaît plusieurs réimpressions. En 2018 c'est son historique éditeur anglophone qui publie *Dirty Plotte : The Complete Julie Doucet*, suivi en 2021 par L'Association qui propose *Maxiplotte*, massive anthologie coordonnée par Jean-Christophe Menu. Cette anthologie obtient un accueil bien plus fort que celle de 2013 : peu de sites spécialisés n'évoquent pas le livre, *Libération* lui consacre un article[260] et interviewe[261] l'autrice, qui réalise une réelle tournée médiatique alors qu'elle est connue pour sa discrétion et sa modestie. Quelques mois plus tard, elle fait partie des trois finalistes du Grand Prix de la ville d'Angoulême, prix pour lequel toute personne ayant publié une bande dessinée avec un éditeur distribué peut proposer un nom et voter. Aux côtés de Pénélope Bagieu et Catherine Meurisse, déjà sélectionnées par le passé, elle fait figure d'outsider et les forums de fans de bande dessinée mainstream s'énervent de voir une inconnue ainsi sélectionnée. Le reproche d'avoir quitté le monde de la bande dessinée, déjà porté contre Bill Watterson en 2014, se fait également entendre. Il reste qu'au second tour, alors que le festival avait été empêtré quelques années plus tôt dans des polémiques sur le sexisme et que le mouvement « Me Too BD » a éclaté, la représentante d'un « nouveau féminisme en bande dessinée[262] » devient présidente du festival.

Si elle est bien incontournable, Doucet reste une figure contrastée dans notre étude. Au-delà de son rapport distant à la bande dessinée, distance qui ne débute qu'après 2000 car les centaines de courriers à différents acteurices du milieu montrent bien qu'elle est engagée dans l'écosystème, elle déborde presque notre objet par l'étendue de son déploiement. Au fil de ses déménagements, Doucet incarne au Québec celle qui réussit à traverser, voire à transgresser, les frontières, quitte à être moins connue chez elle qu'ailleurs – ce encore récemment puisque Sophie Létourneau se demande en

à avoir une pratique artistique ancrée dans le dessin narratif, voire dans une forme de bande dessinée – notamment avec *Journal*, massif ouvrage publié en 2004 à L'Association, qui montre qu'elle a toujours un lien avec le milieu.

[258] On peut retrouver trace de cette chronique parue le 12 novembre 2014 sur les archives du web à cette adresse http://www.bodoi.info/fantastic-plotte

[259] Frédéric Hojlo, « Lecture en confinement #30 : "Fantastic Plotte" - Par Julie Doucet - L'Oie de Cravan », Actuabd, 15 avril 2020.

[260] Marius Chapuis, « Julie Doucet, "Maxiplotte" twist », Libération, 3 décembre 2021.

[261] Marie Klock, « Julie Doucet : "J'étais dans cette espèce de bulle de bande dessinée masculine" », *Libération*, 3 décembre 2021.

[262] Selon une phrase attribuée à Anne-Elizabeth Moore par le FIBD. Voir *Sweet Little Cunt : The Graphic Work of Julie Doucet*, Uncivilized Books, 2018.

2019 : « pourquoi Julie Doucet passe-t-elle constamment sous le radar des médias et des lecteurs québécois ?[263] ». Si nul n'est prophète en son pays, elle n'y est pas ignorée et un auteur comme Siris, qui a publié ses premiers fanzines en parallèle de Doucet, se souvient : « Julie Doucet qui se promène en Allemagne, en France, aux États-Unis, c'est la star. Et elle nous envoie ses petits comix, *Dirty Plotte*, par la poste, nous on capote[264]. » Plus qu'une représentante de circulations Québec/Europe francophone, Doucet incarne les circulations internationales tout court, un cas unique d'influence débordant très largement au sein des espaces géographiques, linguistiques mais aussi des types d'arts pratiqués. À ce titre, elle est assurément unique et ce statut en fera longtemps l'exception, celle qui peut assumer une certaine québécité, même alternative, et avoir une reconnaissance internationale.

2) Une BD alternative qui peine à s'internationaliser

Paradoxalement, le statut de Julie Doucet a aussi pu avoir un effet invisibilisant pour la scène de bande dessinée québécoise alternative des années 1990, qui circule finalement assez peu comparativement à la richesse déployée dans la province. Si un auteur majeur de l'*underground* québécois comme Henriette Valium[265] publie en France très tôt, aucun album distribué ne paraît avant 2007 (*Ab bédex compilato*, L'Association), soit plus d'une décennie après le premier livre français de Doucet. Cet auteur, au pseudonyme féminin, ce qui pourra entraîner un malentendu sur la place des autrices au Québec à travers ce qui était reçu en Europe, est pourtant un réel pilier pour la bande dessinée montréalaise et est l'inspirateur des comix autoédités de plusieurs auteurs, dont Doucet[266]. Déjà présent dans *Titanic* puis porteur du projet *Iceberg*, il a une réelle renommée dans l'*underground* international mais son travail extrêmement radical reste aux marges, même s'il obtient en 2018 le Prix Albert Chartier remis par le festival de BD de Québec à un auteur ou une institution québécoise majeure dans le domaine de la bande dessinée. Son travail se caractérise par la surcharge massive des planches et une langue torturée, qui s'inspire du joual[267] québécois mais accentue, y compris

[263] Sophie Létourneau, *op. cit.*
[264] Maël Rannou, « Entretien avec Siris », Du9, mars 2018.
[265] De son vrai nom Patrick Henley
[266] « Confrontés aux mêmes problèmes de distribution et de rentabilité et inspirés par Henriette Valium, Julie Doucet et Simon Bossé optèrent pour l'impression recto verso en photocopie. En distribuant eux-mêmes leurs mini-comics dans les magasins et par la poste, ils ne perdaient pas d'argent et accusaient même un profit ! » Marc Tessier, « Mac Tin Tac et Mille putois 1990-1991 », *Petits nuages de fumée*, Fichtre !, coll. « Tchiize », 2007, p. 73.
[267] Le terme, généralement péjoratif et stigmatisé socialement même s'il a pu être réapproprié, désigne une variété populaire du français québécois. Originalement liée à Montréal, elle est caractérisée par des traits spécifiques, notamment phonétiques et lexicaux, parfois empruntés à l'anglais. Voir Elke Laur, « Le joual », dictionnaire en ligne *Usito*, en ligne : https://usito.usherbrooke.ca/articles/th%C3%A9matiques/laur_1

orthographiquement et même en usant de lettres inversées, la particularité sonore et visuelle des mots. À ce titre si ses planches sont très québécoises et que la langue peut l'indiquer, la réalité des sons, torsions et constructions sont d'abord une langue « valiumienne », cohérente avec sa pratique du collage, qui prend de plus en plus de place dans son œuvre au fil du temps. Jusqu'à la parution de ce qui reste son seul album distribué en Europe, il avait participé à divers fanzines français, comme le mythique *Réciproquement* de Pacôme Thiellement, où il croise les auteurs de la future Association, ou *Sortez la Chienn*e, dès la fin des années 1980. Si ces parutions à la marge peuvent paraître mineures, leur auteur a cependant une importance très palpable puisque c'est suite à un voyage au Québec, dans l'antre de Valium que Pakito Bolino crée Le Dernier Cri. Avec sa verve habituelle, Valium le décrit ainsi :

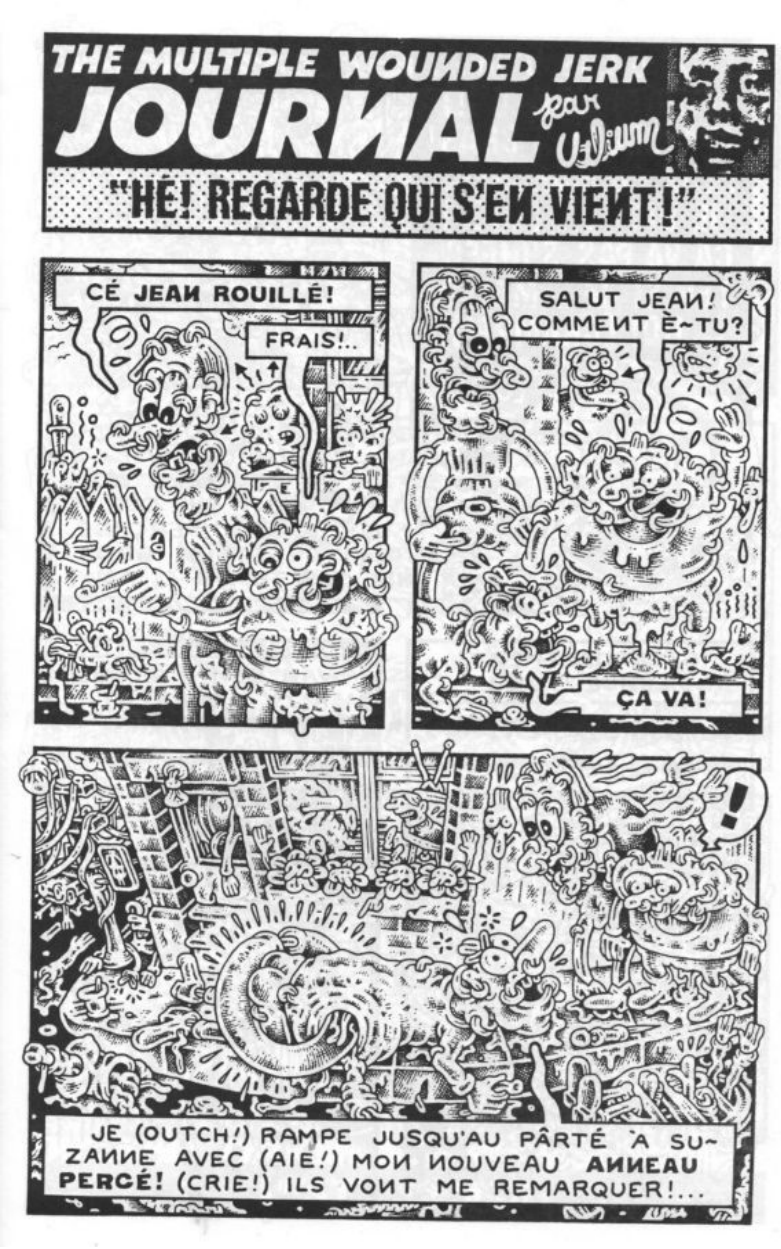
> **Et donc, la rencontre avec Pakito…**
>
> Il est arrivé à Montréal en 1990 avec de l'argent dans les poches, on a fait un disque, et aussi un livre avec le matériel sérigraphique. Et c'est là qu'il a eu l'idée de se monter un studio à lui en France. Parce qu'il a réalisé qu'en travaillant à l'eau, la sérigraphie est beaucoup plus accessible comme médium. Quand tu imprimes à l'huile, avec des solvants, il faut de la ventilation, c'est un autre monde, mais à l'eau, tu peux faire ça dans ta cuisine, c'est vraiment simple. Alors évidemment, tu as plus de limites, mais tu peux arriver à faire quelque chose. Lui, il fait ça bien !…
>
> *Et tu l'avais déjà rencontré avant qu'il ne vienne au Québec…*
>
> Oui, à Angoulême, un ou deux ans avant, je ne me souviens plus trop de la date. Lui, il étudiait aux Beaux-Arts, à Angoulême, à ce moment-là. C'est là que je l'ai rencontré la première fois. On m'avait donné son adresse, pour aller dormir chez lui. On est arrivés à trois heures du matin, en pleine nuit…
>
> *Donc il t'a accueilli…*
>
> Oui, il n'a pas eu le choix ! Mais c'était bien, on a fraternisé tout de suite.
>
> *C'est quelqu'un qui a le sens de l'hospitalité…*
>
> Oui, absolument. Et moi, j'étais venu à Angoulême pour le festival québécois de la jeunesse, et j'étais supposé rester sur le stand du Québec, mais je suis resté avec Pakito. C'était l'époque où il faisait Les Amis, je pense. Je me suis tenu avec eux, tout le temps que j'étais là, et je n'ai pas été très présent sur le stand du Québec…
>
> *Et il t'a donc dit, bien plus tard, que c'était « à cause de toi » qu'il avait fait Le Dernier Cri…*
>
> Oui, exact. Mais c'est normal. Ça prend toujours du recul pour comprendre, parce que quand tu es dans le feu de l'action, ça roule, c'est par après que tu te dis : ah oui !… Mais tout ça est donc dû au hasard, parce que moi je ne pensais jamais être sérigraphe…[268]

[268] Xavier-Gilles Néret, « Valium For Ever: Entretien d'Henriette Valium avec Xavier-Gilles Néret (2018) », Löpçük, 27 février 2023.

Interrogé, Pakito Bolino, cofondateur du Dernier Cri avec Caroline Sury en 1993, confirme et explicite : « après avoir passé 2 mois et demi à Montréal dans le loft atelier et studio d'enregistrement de Valium, [fait] 2 livres, un disque CD et l'apprentissage de la sérigraphie *do it yourself* punk style, rentré sur Paris j'ai commencé Le Dernier cri en banlieue[269] ». Si Valium n'a pas l'aura d'une Doucet dans l'édition distribuée, son existence influe de manière forte sur ce qui est un refuge reconnu de l'*underground* international. La chose est d'autant plus notable que si une technique incarne bien Le Dernier cri, c'est la sérigraphie, qui semble consubstantielle à l'éditeur et qui a donc été apprise avec Valium à Montréal. S'il publie des pages au Dernier Cri, c'est donc bien parce qu'il a permis, des années avant, la fondation de la structure en partageant ses savoirs techniques. Tout au long de sa carrière, il publie indifféremment de la bande dessinée et de l'illustration, est aux sommaires de nombreux graphzines[270] et publie, comme Julie Doucet, un petit comix chez Chacal Puant : *The Clinical Visit* (1995). Stéphane Blanquet, qui gère cette structure, sera un des plus prolixes diffuseurs des auteurs *underground* québécois en France. Outre ces comix, il accueille dans les trois numéros de *La Monstrueuse* (1995-1996) non seulement Doucet et Valium, mais aussi Siris, Richard Suicide ou Rick Tremble (un Anglo-Québécois).

Siris et Suicide sont d'importants acteurs de la scène alternative de l'époque, mais force est de constater qu'à part ces publications dans le fanzine ils restent très éloignés des publications européennes. Actuellement, ils publient régulièrement des albums qui obtiennent un certain succès chez La Pastèque pour Siris, chez Pow Pow et dans l'édition jeunesse pour Richard Suicide[271]. Leur bibliographie en Europe est ainsi assez similaire à celle de Valium, les mini-albums en moins. Avant *La Monstrueuse* Siris publie dans *Rancune comix*, *Sortez la chienne* et *Chacal Puant*, de son côté Suicide ne publie que dans *Chacal Puant*, une réalité qui rappelle à la fois la capacité de tête chercheuse de Blanquet et combien les fanzines eux-mêmes circulent malgré tout en circuit fermé, se repassant des auteurs croisés les uns chez les autres. Aucun ne publie cependant à L'Association ou dans n'importe quelle autre structure distribuée, ce qui permettrait d'atteindre un public malgré tout moins *underground*, si ce n'est dans *Comix 2000*, gigantesque anthologie de BD muette de 2000 pages, format dictionnaire, publiée pour l'an 2000, qui accueille plusieurs centaines d'auteurices. Parmi eux, plusieurs Québécois : Julie Doucet, Richard Suicide, Siris, mais aussi Guy Delisle ou Simon Bossé.

[269] Échange avec Pakito Bolino, par courriel, 12 novembre 2023. Rapidement l'éditeur s'installe à Marseille, où il est toujours situé.
[270] Il collabore notamment au fanzine *Jim Bones* d'Y5P5 (1992) et au *Rancune comix* de Matthias Lehmann (1994).
[271] Il signe alors Richard Écrapou.



Ce dernier nom est aussi intéressant à retenir, puisqu'il joue un rôle dans des circulations transnationales. Reconnu dans le milieu québécois pour sa capacité à fédérer, le fils d'imprimeur étudie un peu en art, découvre le fanzine avec Julie Doucet, mais est particulièrement connecté à la scène de la bande dessinée grâce à son emploi de serveur au bar *Le Cheval blanc*, à Montréal. C'est par exemple là qu'il rencontre Benoît Chaput comme client et le convainc de publier des ouvrages de « poésie graphique » à couverture sérigraphiée. Engagé dans une forte correspondance internationale, s'aidant de fanzines listant les fanzines, il expédie ses productions à des dizaines d'adresses, et tient une forte correspondance dans le monde entier. Passionné par la bande dessinée, il achète à distance des livres introuvables au Québec et est notamment adhérent de la maison

d'édition française L'Association, qui marque le début des années 1990. Cette correspondance est le socle de plusieurs initiatives, à commencer par sa petite maison d'édition, Mille Putois. En 1993, Simon Bossé participe au projet *Kêkrapules*, porté avec l'éditeur Suisse (AtoZ), dans une volonté d'internationale *underground*. Il vient au Festival d'Angoulême pour le lancement mais le coéditeur disparaît dans la nature. Si l'expérience est un échec économique, entièrement à ses frais, Bossé rencontre en personne des dizaines d'auteurs avec qui il correspond depuis des années, échangeant des participations à leurs fanzines : Hilare Moderne, Matthias Lehmann, Blanquet… *Kêkrapules* ne marque pas l'histoire, mais plusieurs Québécois sont au sommaire, à côté d'acteurs importants de la scène alternative française, et c'est à ce titre une tentative intéressante de coédition transcontinentale.

Bossé revient également au Québec avec de nombreux achats, et rage de voir que ce qu'il juge le plus intéressant dans la production de bande dessinée n'est pas disponible au public québécois. Au Cheval blanc, qui est déjà un lieu de rencontre de la scène, il décide d'ouvrir un comptoir de revente de fanzines et titres introuvables nommé « Kouine comix » durant un été du début des années 1990[272]. Les titres proposés comprennent des fanzines anglophones, ou *Que Suerte ?* de l'espagnol Olaf, mais la majorité sont des titres francophones. Le flyer vante le fait que ce kiosque est le seul endroit où trouver des livres de L'Association au Québec. Une publicité qui lui vaudra des protestations des libraires de La Mouette rieuse, futurs créateurs des éditions de La Pastèque, qui les importent déjà. L'anecdote est amusante mais souligne aussi que l'intérêt pour ces productions n'était pas un cas isolé. Le comptoir ne dure qu'un été, mais Mille putois – qui existe toujours – va continuer à traverser les frontières. En 1995 Bossé lance notamment une collection nommée « Taureaux des îles », dont nous avons déjà rappelé l'influence revendiquée d'un format de L'Association. Pensée sous forme d'abonnements, la collection propose aux abonnés de recevoir un fanzine collectif spécial contenant des dessins de nombre d'auteurs avec qui il échange. Alors que Bossé participe à *Mickey l'Ange* ou *Rancune comix,* la première année de Taureaux des îles publie trois titres, dont un du français Stéphane Blanquet, figure du fanzinat français évoquée précédemment. Là encore le petit

[272] Entretien avec l'auteur, voir Annexe II. Lors de l'entretien en visio Bossé a montré un flyer, peu visible à la caméra, malgré de nombreuses demande je n'ai pas pu en avoir de scan ni savoir l'année indiquée :

> Quand j'ai commencé à travailler au Cheval Blanc, je me suis dit qu'il fallait que je fasse un comptoir pour vendre ces BD que j'aimais. Alors, carrément j'ai importé des fanzines et je les vendais là, j'ai appelé ça « Kouine Komix », ça n'a duré qu'un été.
> Par exemple, j'avais acheté plein de livres à L'Association. Je me souviens que, quand j'ai fait une publicité pour annoncer mon événement, je disais que j'étais le seul à avoir leurs livres en vente au Québec. Il y a deux mecs qui avaient une librairie à l'époque, La Mouette Rieuse, qui m'avaient approché pour me dire « Attends, mais nous aussi on a L'Association », ces deux-gars là ce sont ceux qui, plus tard, ont fondé La Pastèque. Donc, définitivement, je n'étais pas le seul à avoir un engouement pour ces choses-là.

réseau de fanatiques de l'*underground* dessiné se retrouve.Simon Bossé est un auteur de talent, mais qui ne produit pas forcément beaucoup et ne se démultiplie pas dans les titres. Il reste avant tout un passeur et une articulation importante du dialogue transcontinental. Il organise des lancements de bandes dessinées québécoises et des expositions, notamment d'auteurs français de passage, comme Stéphane Blanquet qui est exposé dans le quartier d'Hochelaga. Pierre Druilhe est peut-être la connexion la plus originale de ce réseau, son nom se croisant moins souvent que les autres. Il participe pourtant à de nombreux fanzines, comme ceux de Guillaume Bouzard ou Thierry Guitard, et est le cocréateur de « Monsieur Pabo », qui va être longtemps l'incarnation du magazine Ferraille et de l'éditeur albigeois Les Requins Marteaux. Les deux auteurs correspondent très tôt, et très longuement, se rendent visite mutuellement à plusieurs reprises. En 1993, il est de *Kêkrapules*, et lors d'un de ses séjours québécois, il expose au Cheval blanc. En 1999, alors qu'il a déjà publié plusieurs albums en France, Druilhe publie *Vieux Psycho* chez Mille putois, etc. De nombreux liens s'incarnent dans des projets de création. Le plus remarquable est sans nul doute le *Ferraille international* n° 1, projet de supplément du magazine devant explorer une scène nationale à chaque numéro. Il n'y en aura que deux, le premier sur Montréal (mai 2000), le second sur Barcelone (octobre 2001). Dès que le premier numéro a été pensé par l'équipe du magazine, ils se sont tournés vers Simon Bossé pour l'organiser. Pour le lancement, il fait même le déplacement à Rétine, festival d'Albi organisé par l'éditeur, accompagné de Siris pour une exposition nommée « Montréal underground ». Si le numéro est bref (16 pages), il voit la publication en kiosque d'auteurices du Québec qui n'avaient parfois jamais traversé : Guy Boutin, Line Gamache, Gigi Perron, Martin Dupras[273]… il offre aussi des moyens techniques et une reproduction rare au Québec, comme le souligne avec humour Bossé dans la presse quotidienne régionale : « Ça ne rendra personne célèbre, mais c'est merveilleux pour les auteurs montréalais qui ont la chance d'être publiés en couleurs. On a hâte de les ramener (les magazines) puis de les montrer aux autres ![274] » De fait, la prédiction de l'auteur est vraie : non seulement personne ne devient célèbre grâce au numéro, mais aucun des artistes publiés dans ce supplément ne trouve ensuite la voie du magazine *Ferraille*, que ce soit dans cette version, qui s'interrompt au n° 21 d'octobre 2001, ou lors de la relance de 2003, qui va proposer sept copieux numéros en trois ans.

[273] Pour la liste complète des auteurs et autrices et le sommaire détaillé, voir : http://bulledair.com/index.php?rubrique=album&album=ferraille_int1

[274] A. G., « Deux bédéistes québécois à Rétine », *La Dépêche*, 05 mai 2000.

Les Québécois ont bien eu la possibilité d'atteindre les kiosques français, mais hors d'un supplément dédié, point de salut !



FIG 22 : Simon Bossé, couverture du *Ferraille international* n° 1, mai 2000.

Il existe beaucoup d'autres auteurs et autrices dans la scène alternative de l'époque, mais ceux-ci n'ont quasiment pas été publiés en Europe, si ce n'est dans le *Ferraille international*. C'est le cas de Gigi Perron, dessinatrice pourtant assez visible au Québec, ou de Caro Caron, autre véritable organisatrice en plus d'être autrice, qui publie ponctuellement des illustrations dans des collectifs du Dernier Cri, mais pas de bande dessinée. Au rang des autrices, on reste à ce titre assez surpris de voir qu'Obom, une autre influence de Doucet et proche de Valium, reste très éloignée de l'export, mais elle est aussi un peu en marge de la scène de bande dessinée en général, active dans d'autres sphères. Jusqu'à la regrettée Geneviève Castrée, qui publie dans *Jade* en 2003 puis, surtout, au tournant 2010 dans *Lapin* puis l'album *Susceptible* (L'Apocalypse, 2012), très peu d'autres personnalités québécoises réussissent à s'affirmer dans la scène alternative, comme si Doucet et, dans une moindre mesure, Valium, occupaient une place trop étroite. Il existe toutefois une autre autrice québécoise dont le nom traverse l'Océan dès la fin des années 1980, témoignant d'une étonnante réception des œuvres. Elle est pourtant encore plus marginale et outsider que les précités et a une œuvre particulièrement curieuse.

3) Le cas Sylvie Rancourt[275]

Sylvie Rancourt a en effet un parcours particulièrement original dans la circulation de son œuvre entre les différents continents : tout simplement parce qu'elle y était connue d'un petit milieu bien avant d'y être disponible, et qu'elle a ainsi eu une reconnaissance critique en n'étant quasiment jamais lue. L'autrice venue d'Abitibi, une région rurale du Québec, grandit en lisant de la bande dessinée mais n'a aucune formation académique ou littéraire, et gagne sa vie en exerçant le métier de danseuse nue. Au milieu des années 1980, elle commence une bande dessinée autobiographique dont le personnage principal prend cependant le nom de Mélody :

> « J'ai écrit ça chez ma sœur, en Abitibi. Toute ma famille a trouvé ça bon. Donc je suis retournée à Montréal pour trouver un éditeur, mais n'en ai pas trouvé. Un éditeur québécois que j'ai rencontré m'a dit que c'était impubliable et invendable. Alors je l'ai publié moi-même à quelques centaines de copies et j'ai fait des lancements dans les bars. Les clients ont trouvé ça bon[276]. »

D'abord vendu dans les clubs de strip-tease, le bon accueil de son fanzine pousse Rancourt à en publier une version presse. Elle revendique un tirage, peu vérifiable, de 5000 exemplaires, accompagné de 3000 exemplaires de retours par titres. Très productive, elle publie trois numéros en 1985 et trois autres en 1986, elle attire la curiosité médiatique : elle est ainsi invitée dès juillet 1985 dans une émission de TV communautaire, « Le 9ième art, la bande dessinée », puis chroniquée dans des journaux généralistes : *La Presse* lui consacre un entrefilet le 5 juin 1985, un portrait est écrit dans le journal *Liaison St-Louis* 10e année, n° 41 (Plateau Mont-Royal, quartier de Montréal) en novembre 1986, etc. Tout cela reste toutefois uniquement québécois, ce qui est assez logique puisque ses publications ne sont pas diffusées en Europe francophone. Elle va cependant y faire une étonnante apparition, et obtenir une couverture extrêmement importante pour sa réception future. Jacques Samson, enseignant et critique québécois, participe depuis plusieurs années aux *Cahiers de la bande dessinée*, fanzine bédéphilique des éditions Glénat devenu magazine de référence diffusé en kiosque, avec pour objectif de nourrir une posture critique et théorique affirmée dans un champ qui en manque. Samson est notamment correspondant pour le Québec et mentionne *Mélody* dans un entrefilet paru dans le n° 72 de novembre 1986. Il y évoque des pages « à ce point candides et naïves » qu'elles font vrai, débutant l'utilisation d'un champ lexical que l'on va

[275] Une partie de cette section a été explorée et détaillée dans Maël Rannou, « Sylvie Rancourt, après Montréal », *Voix plurielles* vol. 19 n° 2, novembre 2022.
[276] Olivier Thierry, « Entretien avec Sylvie Rancourt », *Zoo* n° 46, mars 2013.

retrouver constamment dans les articles qui parlent de *Mélody* par la suite. La notule évoquant la vie d'une strip-teaseuse en bande dessinée, sujet assurément atypique, intrigue Thierry Groensteen, rédacteur en chef du titre, qui prépare justement un dossier sur l'autobiographie. Il obtient par l'entremise de Samson des exemplaires des numéros parus et consacre une pleine double page à *Mélody* dans le numéro suivant (n° 73), accompagné de plusieurs extraits[277]. Cette exposition à forte valeur légitimante est une véritable consécration[278] pour une œuvre pourtant complètement introuvable sur le territoire. Au sujet de Rancourt, Groensteen écrit qu'avec son trait « naïf, enfantin et vaguement japonisant », mais pas maladroit, elle évite le graveleux grâce à sa « candeur » et présente « un petit joyau d'art brut » (p. 91). À partir de cette double page, l'autrice est alors ponctuellement citée quand la bande dessinée québécoise est évoquée, quand bien même la majorité des critiques n'a jamais lu que les quelques extraits parus dans les *Cahiers*. C'est ainsi qu'elle entre dans le *Larousse mondial de la bande dessinée* dès 1998, sa notule se retrouvant à chaque réédition, légèrement mise à jour en 2004 (la dernière date de 2010).

Durant des années, la destinée de Rancourt est indissociable de celle de Jacques Boivin, dessinateur qu'elle rencontre en vendant ses productions. Auteur professionnel, au trait assez classique, il va travailler avec elle les maquettes, le lettrage et illustrer ses couvertures pour les kiosques. Durant des années, Boivin agit comme une sorte d'agent pour Sylvie Rancourt, et cherche à professionnaliser son offre. En parallèle des publications au Québec, il traduit le n° 1 en 1987 et le fait circuler aux États-Unis, où il est repéré par quelques personnalités. Dans le n° 20 de *Weirdo* (printemps 1987), magazine de son compagnon Robert Crumb, Aline Kominsky s'exclame : « My kinda book ! » (« Mon genre de livre »), et l'éditeur Denis Kitchen souhaite les publier à son tour. S'il désire garder le ton très frontal, il veut « redesigner » les publications pour qu'elles aient un potentiel commercial plus affirmé. Les comix *Melody* (sans accent) sortent donc aux États-Unis dans une version entièrement réécrite et dessinée par Jacques Boivin. Si ces publications permettent de lire les aventures de la danseuse, et que Rancourt circule donc plus directement dans l'Amérique anglophone, c'est donc dans une version différente et

[277] Thierry Groensteen, « Melody se découvre deux fois ». *Les Cahiers de la bande dessinée*, n° 73, janvier-février 1987, p. 90.

[278] Même des décennies après leur interruption, *Les Cahiers de la BD* période Thierry Groensteen incarnent l'exemple d'un rare espace de parole critique, théorique et esthétique sur la bande dessinée. Quoique peu lue à parution, leur influence est majeure sur le champ, du moins celui qui s'intéresse à une vision qui ne soit pas que divertissante ou nostalgique. À ce titre, obtenir une telle place dans cette revue est bien une consécration au sens d'« une représentation publique, ostentatoire et ritualisée de la reconnaissance littéraire par une instance reconnue ou se reconnaissant apte à juger de la valeur d'une œuvre ou d'un écrivain ». Voir Erwin Dejasse, « Les Cahiers de la bande dessinée «période bruxelloise» : la critique à l'âge ingrat », dans Chris Reyns-Chikuma, *50 ans d'histoire des éditions Glénat : Des marges bédéphiliques au centre économique en passant par une quête du capital symbolique,* Presses Universitaires de Liège, coll. « ACME », 2021. Pour la définition de « Consécration », voir Marie-Ève Riel dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne : https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/59-consecration

largement adaptée que son travail y apparaît. Elle y obtient aussi un vrai succès critique et est saluée par des auteurs et autrices aussi importants qu'Aline Kominsky-Crumb, donc, mais aussi des personnalités aussi diverses que le scénariste britannique Alan Moore ou Chris Ware, Grand prix de la ville d'Angoulême en 2021. Si ce dernier préface une réédition des premiers *comix* de Rancourt, publiée en anglais par Drawn & Quarterly en 2015, la majorité de la connaissance du travail de Rancourt hors du Québec reste fondée sur des planches redessinées ou, dans le cas de l'Europe, sur une réputation et quelques images.



FIG 23 : Sylvie Rancourt, *Mélody à ses débuts*, p. 8, 1985.

L'œuvre y reste peu connue, mais assise sur cette aura mythique et quelque peu sulfureuse. Ainsi, les remarques sur sa profession entraînent des clins d'œil humoristiques, souvent sexistes et peu pertinents d'un point de vue artistique, mais participent à construire sa légende. Ainsi, dans son article précité, Thierry Groensteen s'amuse-t-il des ventes directes dans les clubs, en écrivant : « Voilà qui ménage entre la

dessinatrice et son public la possibilité de rencontres bien différentes des sempiternelles séances de dédicaces. »Sylvie Rancourt publie de nombreux prolongements de ses bandes dessinées, elle publie d'autres titres, ouvre un « Club Melody » en 1990 à Montréal, où elle va brièvement travailler. Malgré le succès d'estime des bandes dessinées, le club est un échec et ferme en 1992. Les comix *Melody* aux USA atteignent un sommet au numéro 5 qui s'écoule à 20 000 exemplaires et l'éditeur Kitchen Sink publie un recueil des quatre premiers numéros intitulé *The Orgies of Abitibi* (1991). En 1993, elle obtient une bourse du ministère des Affaires culturelles afin de réaliser une BD sur son enfance, « Bébé Mélody », mais semble ensuite disparaître petit à petit du monde de la bande dessinée. Après le dernier *comix* en anglais en 1995, le *Larousse de la BD*[279] indique que le gouvernement provincial de l'Ontario a condamné les titres (il s'agirait plutôt d'une action localisée sur Toronto et non dans toute la province), puis que Rancourt a été chassée en 1996 d'un salon des auteurs en Abitibi[280]. En conclusion, le critique français Patrick Gaumer regrette qu'elle soit finalement quasi impossible à lire au Québec, car ses publications sont introuvables. En réalité elle l'est encore moins en France. En 2000, elle refait surface, toujours en anglais et avec Boivin, dans *Melody on Stage* chez Fantagraphics, puis disparaît.

Il faut attendre 2013, soit plus de vingt ans après les articles des *Cahiers de la bande dessinée*, pour qu'elle soit enfin disponible en Europe. Ego comme X, éditeur alternatif pionnier de l'autobiographie, publie l'intégrale des planches dessinées par l'autrice, soit les six numéros originels plus *Mélody en cadeau*, terminé en 1986 mais publié pour la première fois dans l'intégrale *Archives Mélody 1 à 7*, parue chez le petit éditeur québécois Éditions du Phylactère en 1989. L'œuvre venue des marges, dont l'autrice est complètement retirée du champ, est sélectionnée pour le prix du patrimoine du festival d'Angoulême, bouclant la boucle des signaux de consécration littéraire entamée avec l'article de 1984 : de la revue à forte aura critique à la sélection dans le plus prestigieux festival francophone. Sylvie Rancourt réapparaît soudain dans les médias sur la bande dessinée, plus visible que jamais. Si elle explique avoir cessé la bande dessinée pour s'occuper de ses enfants au tournant des années 2000, s'être mariée en 2004 avec un fermier nommé Gaston et vivre depuis dans La Vallée-de-l'Or, en Abitibi-Témiscamingue, elle indique aussi avoir toujours des centaines de scénarios et continuer à dessiner. De fait elle publie depuis sa ferme des dizaines de fanzines, mêlant parfois des

[279] Patrick Gaumer, « Québec ». *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2010, p. 89-92.
[280] Salon organisé par la maison de la Culture de La Sarre, une administratrice n'aurait pas apprécié qu'une des villes fictives des ébats de Mélody s'appelle Sarrella.

travaux récents et anciens, rendant complexe la bibliographie. Pour ces travaux, elle s'adjoint parfois l'aide de dessinateurs et dessinatrices qui ne viennent pas du milieu de la bande dessinée et sont souvent plus faibles qu'elle graphiquement. De manière très atypique, elle fait financer ces productions par des entreprises locales : restaurants, taxis, à qui elle offre la première de couverture contre quelques dollars. Ce processus de financement comme d'affichage, bien loin des habituelles bourses ou financements participatifs, profondément ancré dans sa proximité territoriale, crée une œuvre particulièrement surprenante et inattendue, qui est globalement absente de toute étude de son œuvre, soudain figée aux travaux des années 1980-1990. Si elle est peu à peu redécouverte, elle reçoit notamment le prix Albert-Chartier en 2019[281], et revient dans quelques festivals au Québec, sa production reste principalement autoéditée et difficile à trouver. N'existant qu'en dehors des librairies, elle s'achète en direct, ou sur Internet – ce de manière parfois difficile, l'autrice n'étant pas tout à fait à l'aise avec les différents outils. Si l'achat est complexe au Québec, il est forcément encore plus compliqué en Europe, et si Rancourt est interviewée après la publication de l'intégrale, le reste de son travail continue d'être invisible.

Connue à bas bruit, par la bande, durant des décennies, Sylvie Rancourt est enfin disponible en Europe francophone après 2013. Si la publication est saluée, cette disponibilité est cependant de courte durée : en 2017, après 23 ans d'existence, Ego comme X ferme ses portes et déstocke ses ouvrages. L'intégrale Mélody, déjà épuisée, voit perdre tout espoir de réédition à court terme. Sur les sites de reventes, elle est proposée au double du prix et l'œuvre de Rancourt repasse donc essentiellement sous les radars. Son itinéraire, atypique à plus d'un titre, témoigne autant de la qualité de son œuvre que des étonnantes reprises et rebonds entre critiques pour qu'un travail soit retenu dans « l'histoire » du médium. À une époque où très peu d'auteurs du Québec sont distribués en Europe, les critiques reprennent donc les quelques noms qui surnagent, quitte à donner une importance forte à des travaux très marginaux, mais nourrissant ainsi leur statut mythique. À ce titre, si la part de réalité dans l'influence de Rancourt dans les années 1980 reste questionnable pour l'Europe[282], il est notable que jusqu'au milieu des années 1990 les deux figures de la bande dessinée québécoise qui réussissent à avoir un écho aussi bien en Europe qu'en Amérique anglophone soient des femmes, francophones, autobiographes et s'autoéditant.

[281] Remis par le festival de BD de Québec, il récompense « l'apport important d'un individu ou d'une institution au milieu de la bande dessinée québécoise ».
[282] Les *comix* chez Kitchen Press indiquent que le milieu québécois la connaît, puisqu'une galerie d'hommages d'autres créateurs (dont Doucet) est présente.

4) Guy Delisle, le Québécois masqué

Guy Delisle est un des auteurs québécois de bande dessinée les plus populaires, accédant à un succès critique et public réel avec *Shenzen* (L'Association, 2001) puis *Pyongyang* (L'Association, 2003), succès qui culmine avec *Chroniques de Jérusalem* (Delcourt, 2011), récipiendaire du Fauve d'Or d'Angoulême – soit la plus haute récompense francophone pour une bande dessinée. Delisle vit cependant en France depuis le début des années 1990. Installé à Montpellier, il a épousé une Française, a aujourd'hui passé plus de temps en France qu'au Québec et ses éditeurs sont majoritairement français. Si l'origine québécoise de Guy Delisle n'est pas un secret, mes échanges – certes empiriques – tout au long de mon travail de recherche m'ont convaincu qu'elle était largement ignorée. Et pour cause, jusqu'au récent *Chroniques de jeunesse* (Delcourt, 2021), peu de traces de québécité transparaissent dans son œuvre. Ce dernier album permet donc de mettre en lumière l'étonnant parcours d'un québécois masqué et soudain « requébécisé », un sentiment appuyé par une édition québécoise propre, distincte dans le contenu de l'édition francophone européenne ce alors même qu'à l'heure où ce texte est rédigé Delisle a *in fine* vécu plus de temps en France qu'au Québec.

Né en 1966 dans la ville de Québec, Guy Delisle y passe toute son enfance, et quelques années de sa vie d'adulte, où il étudie rapidement l'art plastique avant de partir au Sheridan College d'Oakville (Ontario) apprendre l'animation. En vérité, il ne terminera pas non plus ces études, étant très vite employé par une structure professionnelle. Lorsqu'il est à Québec, Delisle publie des bandes dessinées dans différents fanzines. On le retrouve ainsi dans le collectif *Et vlan ! on s'expose… Quinze ans de bande dessinée dans la région de Québec – 1971/1985*, qui accompagne l'exposition permettant la fondation de la Société des Créateurs et Amis de la Bande dessinée, qui vise à mettre en valeur la scène de la région de Québec. Alors présenté comme étudiant en art au Cégep de Sainte-Foy, sa biographie indique qu'il a « essayé divers médias mais [qu'il revient] tranquillement vers [s] es premières amours (la BD)[283] ». Trois ans plus tard, alors qu'il a déjà quitté le collège ontarien et travaille à Montréal, il participe également aux deux derniers numéros de *Tchiize (bis)*. Dans ce fanzine, il côtoie Julie Doucet ou Henriette Valium, mais n'a pas du tout la même notoriété locale. Quand son studio d'animation ferme, il part chercher du travail en Europe, passe 1989 en Allemagne puis s'installe en

[283] Guy Delisle, *Et vlan ! on s'expose… Quinze ans de bande dessinée dans la région de Québec – 1971/1985*, SCABD, 1985, p. 32.

France, d'abord à Valence puis à Montpellier où il vit toujours. S'il se pense de passage il va y trouver du travail dans l'animation et le jeu vidéo, délaissant complètement la bande dessinée, une deuxième fois si l'on en croit ses déclarations de 1985. C'est dix ans plus tard qu'il y revient vraiment. Sa première publication européenne est atypique puisqu'elle se trouve dans le n° 16 du *Cri du Margouillat* (juillet 1995), fanzine réunionnais publié sur l'île située au large de Madagascar. Delisle s'y trouve en effet quelques mois, dans un studio d'animation. En octobre de la même année, il publie dans le n° 9 de *Lapin*, la revue de L'Association. Au fil du temps il reste très loyal à ces deux groupes éditoriaux, et il lie d'ailleurs pleinement sa reprise du neuvième art à ces rencontres : « Petit à petit, j'ai rencontré des gens qui faisaient de la BD et qui m'ont redonné le goût. J'en ai fait un peu, parallèlement au dessin animé[284]. »

La plupart des bandes dessinées de Delisle dans *Lapin* sont muettes, et leur influence semble bien plus venir du découpage du dessin animé que d'autre chose. De cette manière, il n'y a guère de surprise à ce que le public français ne reçoive pas Delisle en québécois. Dans le *Lapin* n° 20 de juillet 1998, il entame cette fois un long récit autobiographique, le premier de ce qui deviendra les *Chroniques* : *Shenzhen*, qui raconte quasiment au jour le jour sa vie comme responsable d'un studio d'animation en Chine et jouant, comme dans tous ses livres du genre, sur le décalage culturel observé. C'est avec ce récit et les suivants, notamment *Pyongyang* (L'Association, 2003), qui permet de donner un témoignage visuel sur l'inconnue Corée du Nord, que Delisle va devenir particulièrement célèbre. Les deux suivants le projetteront, cette fois en accompagnant sa femme médecin, en Birmanie puis à Jérusalem, soit toujours en situation d'occidental dans des zones culturelles bien différentes, la subtilité du « quel occident ? » apparaît alors bien minimale. Chris Reyns-Chikuma note ainsi à propos de l'auteur :

> Il est trop jeune pour avoir connu ou compris la période intense de nationalisme québécois des années 70 qui ancre le vécu et de nombreuses représentations (y compris bédéistiques) dans le Québec. Au milieu des années 1980, il a d'abord étudié le dessin animé à Sheridan College (Oakville, Ont.), puis à Toronto. Il a ensuite travaillé pour divers studios au Canada. Il quitte le « pays » pour l'Europe en 1988 (il a 22 ans), d'abord pour l'Allemagne, puis la France, la Réunion, et après un retour en France d'environ 2 ans, la Chine (1998) où il produira sa première BD à succès, *Shenzhen* (2000). Il a toutefois installé sa base en France dès 1990, pour ne revenir que très épisodiquement au Québec ou au Canada. C'est en France qu'il a trouvé son premier milieu de travail et son premier éditeur, L'Association. Il publie ensuite assez

[284] Pim Verschuuren, « Chroniques du monde, Entretien avec Guy Delisle », *Revue internationale et stratégique*, vol. 94 (n° 2), 2014, p. 6.

régulièrement mais le Québec n'apparaît que très peu dans son œuvre même comme décor et moins encore comme thème […][285]

Comme indiqué au début de ce chapitre, la présentation de Delisle comme Québécois ne va pas de soi, même si elle n'a rien de caché : l'auteur peut le dire, quand il raconte son parcours il parle du Québec, cela se trouve dans toutes ses biographies. *Shenzen* n'est d'ailleurs pas complètement exempt de références, ainsi que le note François-Emmanuël Boucher :

> Pour conjurer momentanément l'emprise claustrale de sa schizophrénie, le personnage retourne à de vieux réflexes ethnocentristes et ethnolinguistiques. Il se surprend alors à utiliser, comme si cela allait de soi, des expressions typiquement québécoises pour nommer l'univers qui l'entoure et ainsi parvenir à se l'approprier et à lui donner un sens. « Tchek-moi ça le char » (Delisle, 2019 : 85/5) se dit-il à lui-même en apercevant un véhicule gigantesque qui dévale à toute vitesse la rue, véhicule qui n'est évidemment ni une automobile ordinaire ni encore moins un char selon son acception québécoise la plus courante. Décidément, se dit-il, il y a aussi des gros chars à Shenzhen, montrant ainsi l'absurdité de claquer ses propres référents et son propre univers sémantique sur une autre culture que la sienne pour en saisir, à son niveau, la dynamique et ainsi la définir.

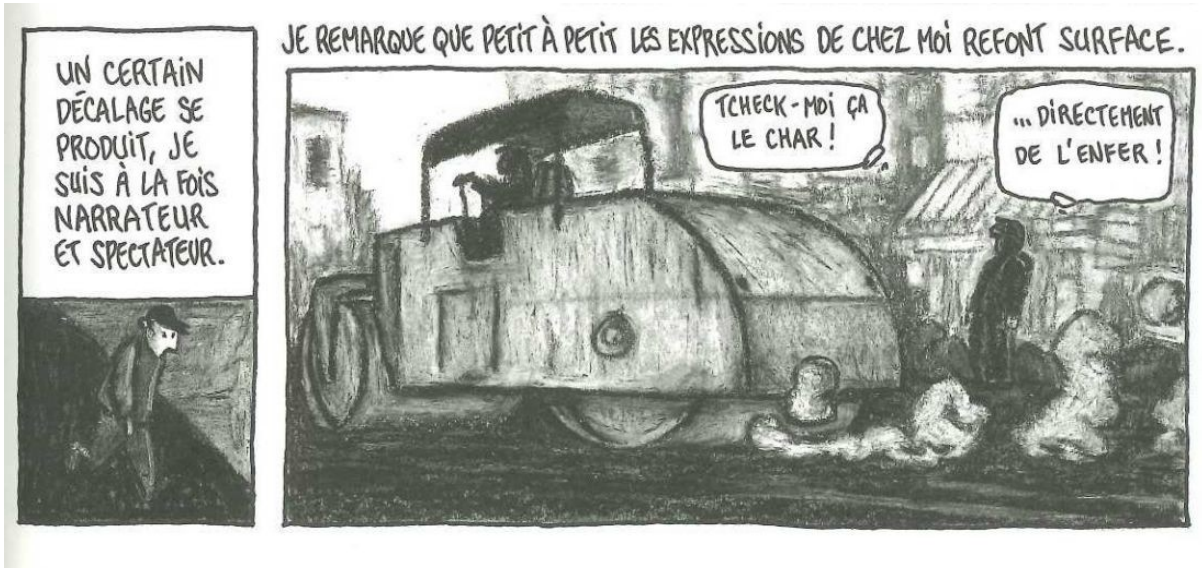


FIG 23 : Guy Delisle, *Shenzen*, L'Association 2000, n. p.

L'exemple du « char » n'est pas le seul[286] et s'ils sont rares sur les 152 pages de l'ouvrage il peut s'en relever ici où là. Ainsi, quand Delisle est accueilli par son

[285] Chris Reyns-Chikuma, « Les BD de Guy Delisle sont-elles canadiennes et/ou québécoises et/ou cosmopolites ? Les genres de lieu et les lieux du genre dans l'œuvre de G. Delisle », texte non publié et transmis par l'auteur, à paraître.
[286] François-Emmanuël Boucher, « Cartographier l'altérité radicale. Shenzhen (2000) de Guy Delisle », *@nalyses* vol. 18 (n° 1), septembre 2024.

prédécesseur, qui a visiblement détesté son expérience, il se laisse aller à un déluge d'expressions québécoises. Plus tard, avant de se coucher, l'auteur se dessine en train de se passer du fil dentaire, et explique qu'il s'agit d'une « pratique essentiellement nord-américaine ». En effet, si le fil dentaire est connu en Europe, il reste d'un usage exceptionnel, quand il est plus communément quotidien au Québec. Plus tard, si le lecteur n'avait pas compris, un souvenir projette directement le lecteur à Montréal en 1988. Le « québécois masqué » ressenti en début de ce chapitre avance donc bien à découvert, mais étrangement cela ne semble pas retenu par la majorité de mes interlocuteurs. Une réalité liée à un effacement progressif, tenant autant de l'assimilation de l'auteur en France que de l'extrême différence des sociétés présentées : face à ce que le lecteur européen découvre, l'information sur le fil dentaire est relativement anecdotique. Au fil des albums, ces quelques références s'estompent, alors même que l'auteur passe de plus en plus de temps en France et confesse avoir perdu son accent[287]. Lorsque paraissent les *Chroniques de jeunesse* en 2022 c'est donc une sorte de révélation pour une large part du public. L'auteur y revient sur ses trois étés de job étudiant au sein de l'usine de papier où travaillait son père. Si l'intérêt est d'abord lié à un environnement de travail original et méconnu, qui valorise un savoir industriel, c'est aussi la première autobiographie qui place l'auteur dans sa jeunesse, et donc comme Québécois, d'autant plus que le lieu choisi est à la fois mystérieux et iconique de la région. Si le projet, ancien, est d'abord celui d'une histoire courte, l'auteur le développe peu à peu, jusqu'à l'inclure dans son projet global de chroniques :

> C'était le plaisir aussi d'en parler, parce qu'il y a beaucoup de gens qui travaillent là, mais on ne peut pas y aller, on ne peut pas la visiter cette usine. Pourtant quand on habite à Québec elle est là, elle est très présente, on la voit, on la sent : il y a l'odeur, un peu moins maintenant mais il y en avait beaucoup avant. C'était pas mal de pouvoir aussi inviter des lecteurs à leur montrer c'est quoi cette usine, qu'est-ce qu'elle représente. Au fond, c'était quasiment comme raconter des chroniques, d'une certaine façon, de voyage, mais un voyage dans le temps. Mais c'était aussi une situation géographique très spécifique, c'est comme un pays presque, avec des habitants que je présente, avec des coutumes propres. C'est un peu comme quand je parle de la Birmanie ou de Jérusalem, je montre les choses avec des personnages qu'on croise, donc je me dis tiens, c'est un peu ce que mes lecteurs ont l'habitude de voir avec moi, mais à l'usine à Québec[288].

Cet album, initialement paru chez Delcourt, comme toutes les chroniques de Delisle depuis *Chroniques Birmanes* (2007), a eu la particularité de sortir en parallèle chez un

[287] Entretien avec l'auteur, voir annexe III.
[288] Idem.

éditeur québécois : Pow Pow. En 2019 l'éditeur montréalais a déjà publié des versions québécoises de *Shenzhen* et *Pyongyang*, initialement publiés à L'Association. Les deux éditeurs ayant des relations amicales et une certaine fraternité de pensée, des accords réalisés sur quelques albums permettent à Pow Pow d'obtenir le marché québécois et de publier ses propres titres. C'est le cas d'albums de Delisle, mais aussi de Trondheim ou David B. Cette stratégie éditoriale particulière de Pow Pow, que nous évoquerons dans un autre chapitre, n'est cependant régulièrement appliquée que pour des éditeurs plutôt alternatifs, L'Association et La ville brûle. Contrairement à eux, Delcourt n'est pas un éditeur allié de Pow Pow, il est même plutôt un concurrent puisqu'il a racheté en cours de publication *Les mystères de Hobtown*, série néo-écossaise d'Alexander Forbes et Kris Bertin dont Pow Pow a traduit les deux premiers titres. Guy Delisle évoque des liens d'amitié et a pu imposer à Delcourt l'exclusivité du titre pour le Québec, une possibilité sans doute offerte aussi par son poids, comme auteur primé et avec des bons chiffres de vente :

> Luc Bossé, l'éditeur de Pow Pow, est de Québec, je l'ai rencontré souvent et je m'entends bien avec lui, et puis on a fait des petits carnets de croquis, suite à une résidence que j'avais faite. Alors comme on a déjà commencé à faire certains livres de L'Association avec lui on s'est dit que là j'allais aussi garder les droits pour le Canada francophone et anglophone, même si c'est avec Delcourt[289].

L'édition des *Chroniques de jeunesse* diffère cependant des pratiques habituelles de Pow Pow jusqu'ici dans ses éditions québécoises de titres déjà parus en Europe. Il s'agit aussi de titres où l'édition est quasi simultanée, ce qui change forcément la pratique, mais cela va plus loin puisqu'il y a une modification quasi systématique du texte des pages. En effet, *Chroniques de jeunesse* n'est pas que le titre le plus explicitement québécois dans le décor, il l'est aussi dans le vocabulaire. Les québécismes y sont très présents, chose logique puisque l'auteur se reprojette dans un passé où il n'avait jamais vécu en Europe. Il reste que ces québécismes restent des québécismes compréhensibles pour des Français, des mots en partie connus, faciles à déduire du contexte. L'édition québécoise a souhaité aller plus loin, vers plus de naturel dans la langue, et a donc littéralement adapté, retraduit, le texte vers le français québécois. Le lexique étant souvent un des cas d'identification immédiat au Québec du point de vue du lecteur – l'accent, très présent à l'oral, est moins perceptible à l'écrit – l'étude comparée des deux versions se révèle particulièrement riche d'enseignements.

[289] Idem.

Si des modifications sont une pratique qui se constate ponctuellement entre deux rives, il est beaucoup plus rare d'en avoir autant : quasiment chaque page de dialogue est concernée, même marginalement[290]. Cette pratique intense d'adaptation est d'autant plus surprenante que ce travail n'a pas été réalisé par l'auteur, même s'il valide les modifications, mais bien par les éditeurs, qui effectuent donc un strict travail de traduction. Dans notre entretien, Guy Delisle explique bien ce qui sous-tend ce processus de travail surprenant : s'il est assurément « bilingue », terme utilisé dans un échange informel avec son éditeur Luc Bossé, il considère être depuis trop longtemps en France pour réellement se rappeler ce qui est naturel ou non. Il craint donc, par un effet finalement assez commun de surcorrection, de trop ajouter des expressions, par nostalgie, et de se retrouver à caricaturer sa propre langue, ce qui n'est évidemment pas son souhait. La médiation de l'éditeur, qui a toujours vécu au Québec, intervient donc pour donner une version québécoise plus authentique, sans doute plus proche du réel et de la volonté de l'auteur, mais qui n'est pourtant pas la version originale – en ce qu'il est entendu que celle-ci est la première produite, et signée de la main de l'auteur. Au-delà de ces interrogations sur le statut de ce qui constitue l'œuvre la plus proche du réel, une des visées d'une bande dessinée documentaire, les choix opérés témoignent aussi de perceptions et de réceptions très différentes.

Sans surprise la grande majorité des modifications sont effectuées sur des dialogues. Une des plus symboliques est sans doute liée à l'usage des guillemets. Dans la version française, deux mots québécois pourtant publiés sont indiqués entre guillemets, comme pour en souligner l'atypicité au lecteur européen qui serait surpris. Dans la version québécoise ces guillemets sautent, ce qui est logique. Les deux mots encadrés de guillemets se révèlent être des anglicismes, « gang » et « party » (15/18 et 20/23), le second ayant un sens unique et bien distinct en Europe, il est notable de voir que ce sont des anglicismes qui sont particulièrement ciblés. On peut noter un troisième usage de guillemets, mais il s'agit d'une évocation du groupe « Village people » (57/63), certes un autre terme anglais. Le relevé évoque d'autres usages idiomatiques de l'anglais comme « coca » ou « mignon » devenant « coke » et « cute » (19/21 et 106/115) dans la version québécoise. Cette acceptation d'anglicismes va même jusqu'à assumer l'assez commun bilinguisme, ou a minima une acceptation à voir de l'anglais sans le comprendre, des lecteurs québécois. Quand dans la version française un professeur anglophone d'Ontario

[290] Le relevé détaillé des différences de vocabulaire, et quelques différences d'éditions, est reproduit en annexe IV. Pour les exemples que j'exploite ci-après j'indique entre parenthèses les pages de références indiquées sur le relevé.

donne son cours en français, la version québécoise écrit le texte, qui comporte quand même une intéressante information narrative, en anglais (96/105).

Ces quelques exemples linguistiques se multiplient en effet quand les conversations sont plus animées, moins contrôlées, plus frivoles aussi. Un exemple intéressant à plus d'un titre est celui de la page 109/118, reproduite ci-après :



FIG 25 : Guy Delisle, page 109 de l'édition française de *Chroniques de jeunesse*, Delcourt, 2021.



FIG 26 : Guy Delisle, page 118 de l'édition québécoise de *Chroniques de jeunesse*, Pow Pow, 2021.

Ces pages font montre de divers processus d'adaptation. Ceux linguistiques sont évidents puisque sur les quatre premières cases chacune comprend une modification. Fidèle à ce que nous avons observé cela se focalise sur des termes grossiers ou des interjections dont la sonorité est modifiée : « Putain » (case 1, VF), qui sonne particulièrement vulgaire en québécois, devient « Ah ben câlisse ! », à la fois un juron plus typique et une phrase plus longue que le mot vulgaire et pourtant passe partout en français. Sur les cases deux et trois c'est l'idiomatisme oral et sonore qui est souligné (« Et toi » devient « Pis toi », « Hé ! Hé ! Hé » devient « Eille ! Eille ! Eille ! ») quand la case quatre transforme le « Pas possible », que l'on imagine bien libidineux, par un sonore « Simonac ! ». La modification la plus surprenante reste cependant celle de la cinquième case, qui n'a rien de spécifique au territoire mais procède d'une réelle modification narrative. Alors qu'en France les collègues de Guy appuient d'un « Regarde-moi ça » à la pure fonction phatique, la version québécoise supprime simplement la bulle, nécessitant d'ailleurs de redessiner un morceau de décor – action réalisée par l'éditeur puisque l'auteur, interrogé, n'avait pas en tête cette modification. Ici il ne s'agit pas d'un choix culturel mais bien influent sur le procédé narratif. Plutôt qu'une phrase au sens assez faible, soulignant l'aspect charmé des personnages mais permettant de chercher à établir une connivence avec Guy, le silence vient appuyer leur état d'hébétude. Les collègues envoûtés paraissent alors déconnectés de leur environnement et du jeune étudiant, ajoutant un aspect encore plus pesant et gênant à la scène.

Cette adaptation particulière qui n'est clairement pas liée au public se retrouve aussi dans quelques choix d'édition distincts : la maquette de couverture, dont la version québécoise insiste plus sur le travail ouvrier et reprend les codes éditoriaux de Pow Pow, le format, légèrement plus petit, mais, surtout, un changement dans la présentation des pages. En effet, dans la version française, les pages 1 et 2 sont en vis-à-vis quand dans la version québécoise la première planche est sur la page de droite. Ici rien à voir avec la québécité, mais à des choix d'éditeurs affirmés, le début d'un récit sur la page de droite est connu pour permettre de plonger dans le récit de manière plus efficace qu'une double page, la page de droite engageant un mouvement différent. Cette modification remet cependant en cause d'éventuelles constructions en doubles pages qui auraient pu être ainsi détruites. Le fait est que l'album de Guy Delisle est exempt de ces vis-à-vis, ce qui permet d'ainsi décaler les paginations et autorise cette transformation. Au fil du livre, différents chapitres changeaient de paginations dans la version française, amènent le récit à débuter des chapitres sur les pages de droite, mais Pow Pow a prêté attention à la chose, quitte à

rajouter une page blanche pour que chaque début de chapitre soit bien sur une page de droite. Si à la lecture ce choix éditorial a semblé plus efficace pour le récit, il est à noter que l'auteur n'avait pas prêté attention à ce changement et l'a découvert lors de notre entretien !

Une réalité qui, si elle témoigne de la confiance d'un auteur pour son éditeur, montre une importance dans l'adaptation de l'œuvre qui dépasse largement quelques modifications de vocabulaire pour une approche complète : langue, maquette, jusqu'à d'éventuelles petites modifications graphiques. La publication québécoise de cet album incarne ainsi l'idée de transfert, telle que défini par Michel Espagne et mobilisée en introduction, qui se retrouve en filigrane de la plupart des œuvres étudiées dans cette recherche, mais ici pleinement incarnée.

IV. Des auteurs qui défient les classifications nationales

Les autrices et auteurs évoqués dans le précédent chapitre font partie des grands anciens, qui ont développé leurs échanges avant l'explosion d'internet et l'émergence de circulations et d'échanges plus fluides entre les pays. L'importance de la correspondance papier est d'ailleurs soulignée par des personnes comme Julie Doucet ou Simon Bossé. Le développement du web, des réseaux d'échanges et de sites amateurs autant que professionnels, puis des réseaux sociaux, a évidemment bouleversé ces frontières. Particulièrement sensible à partir de 2005, cette circulation densifiée débute quelques années auparavant.

Après le portrait de trois figures traversantes de la fin du XXe siècle, cette partie souhaite se focaliser sur plusieurs études de cas montrant les évolutions des échanges et interpénétrations entre BD québécoise et européenne, marquée notamment par certaines situations d'allers-retours d'auteurs à succès important.

1) L'incontournable Jimmy Beaulieu

Pour tout chercheur s'intéressant à la BDQ au début des années 2000, un nom revient : Jimmy Beaulieu. Il est quasi impossible d'évoquer la scène sans le croiser rapidement. Originaire de l'île d'Orléans, vivant à Québec puis à Montréal, il a l'avantage de connaître plusieurs scènes locales. D'abord libraire et disquaire, ce fils de garagiste cofonde en 2001 la maison d'édition Mécanique générale, avec Éric Asselin, Luc Giard, Philippe Girard, Benoît Joly et Sébastien Trahan. Si plusieurs de ces auteurs sont aujourd'hui des acteurs importants de la BDQ – Benoît Joly est une référence d'étrangeté poétique, Philippe Girard obtient plusieurs succès remarqués, dont une biographie de Leonard Cohen[291], Luc Giard est fermement ancré dans un *underground* curieux mâtiné de Tintin –, c'est bien Beaulieu qui prend le plus grand rôle éditorial. Rapidement, Mécanique générale devient une collection des 400 coups, éditeur généraliste ayant déjà fait quelques

[291] Parue en 2021 chez l'éditeur belge Casterman, cette biographie rappelle combien une identité n'est jamais stable, ainsi Cohen est bien Québécois, mais anglophone, et se vivait sans doute avant tout comme canadien, d'origine juive, ce qui ne l'empêche pas d'être facilement identifié comme un états-unien (ce qu'il n'a jamais été).

incursions dans la bande dessinée, avec pour mission de permettre la publication de bandes dessinées québécoises contemporaines.

Jimmy Beaulieu en est le directeur de collection. Il y publie le début d'une œuvre autobiographique en perpétuels questionnements, un projet majeur que Gabriel Tremblay-Gaudette élargit d'ailleurs à toutes ses fictions[292], mais s'y affirme surtout comme éditeur. Il devient une plaque tournante de la création locale, et à partir de 2006 il publie d'autres auteurs que le groupe originel. Il s'agit de collectifs largement ouverts (*Terriens, planches contre le racisme*) ou, plus étonnamment à priori[293], de *Véro*, réédition au Québec d'un album du Français Edmond Baudoin paru en 1999 chez Autrement. En 2007 le catalogue devient plus dense et publie nombre d'auteurs différents, dont une partie de la jeune génération de la BDQ (Iris, Catherine Genest/Ocelot, etc.), une dynamique qui continue dans les années suivantes jusqu'à ce que le rôle d'éditeur l'épuise… Comme le raconte son collègue David Turgeon :

> Nous sommes en 2007 et Jimmy, presque en panne, fatigué (faible mot) de son propre travail d'éditeur (chez Mécanique générale, longue histoire qu'il faudra bien raconter une autre fois), décide d'auto-publier un petit livre tout en couleurs qui s'appelle *Appalaches* et qu'il présente comme une « crème de carnets », autrement dit une sélection hautement subjective de dessins griffonnés çà et là[294].

Ce recueil de dessins est paradoxalement l'acte de naissance de Colosse, une nouvelle structure d'édition, créée pour retrouver le dynamisme des débuts et la souplesse de l'autoédition. Et voici que Beaulieu va porter une nouvelle structure en parallèle de Mécanique générale et de son œuvre d'auteur. Une activité qui rejoint celle d'enseignant en bande dessinée à l'atelier du Cégep du Vieux Montréal, débutée en 2002, puisque plusieurs de ses élèves publient leurs premiers fanzines au sein de Colosse. Il les accompagne dans la construction, la diffusion et la promotion de leur travail. On retrouve ainsi Jimmy Beaulieu et cette jeune scène dans des festivals, parfois au catalogue de Mécanique générale… Homme-orchestre de la BDQ, Beaulieu a aussi été libraire chez Fichtre, lieu central de la BD alternative québécoise, a écrit des articles critiques, a traduit certains auteurs de l'anglais, voire aidé à écrire en français québécois (sujet sur lequel nous reviendrons)… Dans un échange personnel, il m'a indiqué que cela avait pu lui être reproché, comme un conflit d'intérêts possible à trop identifier la BDQ à sa production. Ce

[292] Gabriel Tremblay-Gaudette, « Les intégrités de Jimmy Beaulieu », *Voix et Images* vol. XLIII n° 2 (128), hiver 2018, p. 79-94
[293] Nous verrons en effet que Baudoin a construit des liens réguliers avec la province.
[294] David Turgeon, « L'Œil Amoureux », Du9, octobre 2011, en ligne : https://www.du9.org/dossier/oeil-amoureux-l

rôle lui vaudra en tous cas d'être cité dans plusieurs autres chapitres à venir, et il fallait le poser.

Mécanique générale étant distribuée en France, Beaulieu est aussi un acteur important d'une circulation. Il ne faudrait cependant pas négliger son œuvre d'auteur, parfois laissée au second plan par son activité éditoriale, qui trouve un regain quand il quitte Mécanique générale en 2009 et se situe, chose rare, dans les trois grands axes éditoriaux francophones que nous étudions. Une spécificité de Beaulieu est aussi d'éternellement remettre sur le métier ses productions, ce qui ne simplifie pas l'étude bibliographique mais entraîne d'étonnants jeux de republication.

Observer sa bibliographie indique un foisonnement international à partir de 2010. En se limitant aux albums en solo et aux éditeurs distribués en librairie, en 10 ans Beaulieu publie sept recueils de bandes dessinées ou de dessins : un au Québec, un en France, deux en Belgique, et deux publiés en même temps en Europe et au Québec par des éditeurs distincts. En voici un tableau récapitulatif :

Année	**Titre**	**Éditeur(s) (Pays)**	**Distribution**[295]
2010	*À la faveur de la nuit*	Les Impressions nouvelles (Belgique)	Totalité
2011	*Comédie sentimentale pornographique*	Delcourt (France)	Totalité
2012	*Le Temps des siestes*	Alto (Québec) Les Impressions nouvelles (Belgique)	Québec Europe francophone
2013	*Non-aventures : planches à la première personne*	Mécanique générale (Québec)	Québec
2013	*Le potager de Vic + Flo*	La Mauvaise tête (Québec)	Québec
2015	*Les Aventures : planches à la première personne*	Les Impressions nouvelles (Belgique)	Europe francophone
2016	*Rôles de composition*	Mécanique générale (Québec) Warum/Vraoum ! (France)	Québec Europe francophone

[295] Ici nous nous limitons à l'espace francophone tel que défini dans la thèse. S'il est écrit « Totalité » cela veut donc dire « Europe francophone + Québec » et non « Monde ». D'ailleurs Jimmy Beaulieu est largement traduit et distribué en Allemagne, et nous ne l'étudions pas.

Ce tableau présente d'emblée plusieurs stratégies, certains titres étant proposés par un éditeur dans tout l'espace francophone occidental, d'autres étant « réservés » à des zones géographiques précises, d'autres enfin étant partagées entre éditeurs. Plusieurs raisons l'expliquent. D'une part, certains éditeurs ne sont pas diffusés des deux côtés de l'Atlantique. C'est le cas des éditeurs Québécois de ce tableau : Alto est un éditeur littéraire important sur la scène québécoise mais qui se restreint à cette aire, La Mauvaise tête une structure modeste qui était encore jeune (et est morte depuis) dont l'ouvrage *Le potager de Vic + Flo* est par ailleurs lié à un film québécois inconnu en France et Mécanique générale n'est plus en 2013 la structure portée par Les 400 coups. Après plusieurs rachats, c'est la jeune maison d'édition Somme Toute qui relance le label, et n'a pas les reins pour exporter les titres au-delà de la Province. Pour les éditeurs européens, la chose est différente, mais les parutions conjointes entre Alto/Impressions nouvelles et Mécanique générale/Vraoum ! indiquent une stratégie active, et pas des simples hasards de rachats postérieurs. Avec Alto, Beaulieu a visiblement voulu travailler localement avec un acteur légitime et apprécié de la scène littéraire québécoise, pour un recueil de dessins frisant la poésie et sortant de la bande dessinée. Dans un échange reproduit en annexes, il indique avoir dès l'origine pensé à une double édition et, ayant apprécié son travail avec Benoît Peeters pour *À la faveur de la nuit*, le lui avoir proposé. Un choix qui semble par ailleurs relativement logique puisque Les Impressions nouvelles publient indistinctement de la bande dessinée, de la poésie, des essais, etc. Vraoum ! est un cas un peu différent puisque sa disponibilité au Québec, certes théoriquement possible via son distributeur Flammarion, était extrêmement faible. Wandrille Leroy, éditeur, en convient facilement :

> Quand on a parlé de ce projet il m'a demandé comment [Vraoum !] se distribuait au Québec et je ne lui ai pas caché que ce serait une distribution marginale avec peu de durée de vie. Il a donc choisi de garder les droits canadiens et de les faire chez Mécanique générale[296].

[296] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XVII.

Lors d'échanges informels, Beaulieu avait évoqué cet intérêt financier, mais aussi la possibilité de travailler le titre sur le terrain, en librairies et festivals. En étant publié par un éditeur québécois non distribué en Europe alors que son travail peut intéresser des éditeurs européens, il prend le risque d'un achat de droits étrangers à son éditeur québécois pour l'édition européenne. Si cela est assez classique, par exemple pour l'Allemagne, il y a toujours quelque chose d'ironique à voir une édition en français être traitée comme une traduction, ce d'autant que c'est nettement moins bien payé. Mais le problème existe aussi, et de manière plus inattendue, avec des éditeurs européens distribués : avec des droits de douanes et de transport, le livre est plus cher pour les Québécois que les Européens, et l'éditeur répercute parfois cette dépense sur les droits d'auteurs ! Des problèmes autant éthiques (« Je trouve assez absurde que mes lecteurs québécois doivent payer un tiers de plus pour douanes et transport (pas très écolo non plus) pour un livre qui peut avoir été fait à quelques rues de chez eux[297] ») que réellement financiers :

> En plus, les éditeurs tentent de nous payer un moindre pourcentage pour les exemplaires vendus à l'étranger parce que ça coûte cher, faire voyager ces petites bêtes. Ça paraît logique du point de vue de l'éditeur, mais en acceptant ça, l'auteur perd deux fois. En ajoutant la tabelle, je toucherais parfois autour de 5 % du prix payé par le lecteur alors que je pense toucher 10 %.
>
> De plus, à mon échelle (ventes modestes), un éditeur qui exporte ne peut faire tous les festivals et bien défendre le livre auprès de la presse. Il ne peut pas aussi bien jouer le jeu à distance. Autant travailler avec quelqu'un qui aime le livre sur le territoire et qui investit dedans. Accessoirement, je touche aussi deux avances quand je fais ça. Sur une avance de mille euros, ça fait une différence. […]
>
> Je me souviens que pour *Comédie sentimentale pornographique*, je voulais déjà faire ça. J'avais proposé à Delcourt de garder les droits de la version québécoise et de la version anglaise. Ils ont dit oui pour un des deux. J'ai choisi la version anglaise et c'était un mauvais choix parce que ça ne s'est jamais conclu même si trois éditeurs voulaient le faire.

Cette stratégie de négociations directes, qui auraient donc pu débuter dès 2011, a ensuite porté ses fruits. Elle a donc permis l'édition du *Temps des siestes* de manière quasi simultanée des deux côtés de l'Océan : l'édition québécoise est sortie le 12 avril 2012, l'européenne (publiée en Belgique) le 31 mai de la même année. Exception faite de mentions légales, les ouvrages semblent identiques : le dessin de couverture est la même, la pagination ne bouge pas… mais le sous-titre d'Alto, « Une suite de dessins légendés plutôt libidineux », disparaît sur l'édition européenne, laissant place au nom de l'éditeur. Si

[297] Pour cette citation et suivante, entretien avec l'auteur, voir Annexe XVII.

Beaulieu n'avait pas confirmé que le contenu était strictement identique, je ne l'aurai pas juré, l'auteur étant justement un spécialiste des jeux des différences… *Rôles de composition*, contient d'ailleurs quelques différences de maquettes, même si les éditeurs se sont mis d'accord sur une couverture identique après quelques hésitations.

Ces jeux entre les éditions sont parfois plus subtils que ce que nous venons d'évoquer, en réalité même les autres titres présentent des reprises et circulations/distinctions entre publications québécoises et européennes. Dans son texte précité, David Turgeon détaille longuement le processus de création d'*À la faveur de la nuit* et de *Comédie sentimentale pornographique*, dont il apparaît – chose peu évidente à la lecture (preuve que la démarche est réussie) – qu'il s'agit d'un assemblage de récits fictionnels épars déjà publiés au Québec, auxquels l'auteur a cherché à donner une cohérence pour en faire un nouvel objet :

> Tout au long de 2010, on ne l'a pas vu. Il restait cloîtré chez lui. C'est que deux éditeurs lui avaient proposé de publier une sorte de spicilège (oui oui pardon, un « best of ») de ses « crèmes de carnets », et bien sûr au départ il n'était question que de mettre tout ça pêle-mêle mais non, il a fallu que Jimmy retourne à sa table à dessin, qu'il colmate les trous jusqu'à ce que ces deux livres, construits à partir de fragments, ne forment chacun qu'un seul récit achevé. Il a eu pour ce double travail une stratégie ma foi assez brillante : dans *À la faveur de la nuit* il a rassemblé toutes sortes d'histoires dissemblables, et pour fil principal il n'offre que le dialogue de deux filles qui se racontent des histoires (pour passer le temps entre deux caresses). Des *Mille et une nuits* érotiques : concept tout simple qui permet d'apprêter sans heurt les fragments de récits accumulés par l'auteur au cours des dernières années... Le résultat est d'une facture qui mêle, mettons, l'onirique au ludique. On ne peut trop oublier l'origine bigarrée de ce livre et l'auteur a eu raison de le conclure par une postface qui en raconte la genèse, c'est-à-dire plus ou moins ce que je viens de vous raconter moi-même.
>
> Aucun texte liminaire pour *Comédie sentimentale pornographique* cependant, et pour cause : l'enchaînement ici ne nécessite aucune explication a posteriori, on ne voit plus la couture (même lorsque, comme moi, on a déjà lu plusieurs de ces pages ailleurs, moins que l'on aurait cru par contre). Et surtout, un contenu plus dense, une tonalité plus dramatique. Le récit qui se faisait attendre apparaît enfin. Dans cette répartition des récits en deux livres point certainement le souvenir de Jimmy Beaulieu le musicien : d'un côté l'album concept, de l'autre les pistes échappées. Et il est peut-être malheureux que les nécessités éditoriales aient vu paraître les *outtakes* en premier[298].

Cette démarche de remise en forme, de création de cohérence interne, entre repackaging et resémantisation, atteint un point culminant avec deux ouvrages que j'ai

[298] David Turgeon, « L'Œil Amoureux », *op. cit.*

distingués dans mon tableau mais qui pourraient pourtant se rapprocher. Il s'agit du « projet autobiographique » étudié par Gabriel Tremblay-Gaudette, qui écrit :

> Beaulieu lance son projet autobiographique en 2000 avec la parution de *Quelques pelures*, réédité et augmenté en 2006 avant d'être intégré dans *Non-aventures* en 2013. […]
>
> 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 éconduites 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 pseudonymes. De plus, les versions de ses récits ne sont jamais « définitives », puisqu'il profite des rééditions de ses œuvres pour leur ajouter des épisodes. […]
>
> 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[299].

Son étude s'arrête à *Non-aventures : planches à la première personne* (Mécanique générale, 2013) et n'intègre pas *Les Aventures : planches à la première personne* (Les Impressions nouvelles, 2015), postulant sans doute que, selon le sous-titre – et malgré la différence radicale de titre –, il ne s'agissait que d'une édition différente passant par le jeu du paratexte éditorial et commercial. Il y a de fait un contenu commun aux ouvrages, à savoir du matériel publié antérieurement, mais aussi des pages en plus, réalisées entre-temps, des réagencements, des redessins ici où là. Le choix de titre est moins anodin qu'il n'y paraît, il s'agit alors bien d'affirmer un autre livre[300], tout en restant connecté par le sous-titre. Au-delà des tourments créatifs propres à l'auteur, ces multiples éditions amènent à d'étranges réceptions. Ainsi L'Association des Critiques de Bande Dessinée (ACBD), lorsqu'elle a créé un prix spécialement dédié au Québec, a décidé d'honorer comme premier lauréat Jimmy Beaulieu pour… *Les Aventures*. Logiquement, l'éditeur des *Non-aventures* a revendiqué ce prix au Québec, mais plusieurs lui ont alors signalé que ce n'était pas le même ouvrage qui était récompensé. Pour saluer la création québécoise, on passe donc par la version de l'ouvrage publié en Europe, synthèse de trois albums publiés au Québec. Si c'est en partie dû à un hasard de calendrier – le prix n'existait pas avant – on peut aussi y trouver une étonnante manière de saluer le Québec d'abord quand il est assimilé par l'édition européenne. Mais le Prix ACBD Québec, ses spécificités, intérêts et contradictions, est l'objet d'un chapitre dédié dans la dernière partie

[299] Gabriel Tremblay-Gaudette, « Les intégrités de Jimmy Beaulieu », *op.cit*.
[300] À ce sujet, je renvoie à un article de blog où j'explorais ces jeux sémantiques, et le sens pas si anodin des titres. Maël Rannou, « Jimmy Beaulieu : un livre, quatre titres », *Choses en vrac*, 24 septembre 2022, en ligne : https://maelrannou.fr/envrac/?p=368

de ce travail. *In fine*, les *Non-Aventures* connaissent une seconde édition en 2016 qui est encore modifiée et, selon Beaulieu, peut être considérée comme l'édition définitive.



FIG 27 : Jimmy Beaulieu, couverture des *Non-aventures,* Mécanique générale, 2013, et des *Aventures*, Les Impressions nouvelles, 2015.

Jimmy Beaulieu apparaît en tous cas comme un carrefour de la création québécoise, qu'il accompagne et visibilise, et comme un « emblème » de celle-ci, rare auteur à pouvoir publier en français québécois des scènes quotidiennes, sans que cela ne soit un argument de vente spécifique. Si la folklorisation est évitée dans l'argument commercial, elle est cependant régulière dans la réception. Ainsi cette lectrice participant à un partenariat entre Vraoum ! et le site Babelio écrit (dans une étonnante critique par ailleurs, où elle conclut ne sans doute pas aimer la bande dessinée) :

> Je me suis renseignée, Jimmy Beaulieu est un auteur de BD connu, il est québécois, ce que l'on comprend tout de suite car les dialogues sont dès le début assez déconcertants, avec leurs mots et expressions typiques, puis on s'habitue. Et on trouve même cela savoureux ![301]

Une folklorisation qui sera sujet de débat et polémique justement dans une intervention de Beaulieu pour une publication majeure liant BD européenne et Québec : la série *Magasin général*, sur laquelle nous allons revenir précisément.

[301] sabine59, critique de *Rôles de composition*, *Babelio*, 16 décembre 2016.

2) Les Québécois de passage et d'adoption en question : Baudoin, Tripp et Loisel

Nous avons déjà longuement détaillé ce qui correspondait pour nous à un auteur québécois : plus qu'une nationalité ou un papier, nous plaçons la définition sur la question de l'identité revendiquée, des référents culturels mobilisés et des lieux de publication et d'influence. Mais comme nous l'avons aussi vu, certains auteurs ont des itinéraires plus complexes, qui ne peuvent être résumés en un seul mouvement. Nous avons ainsi pu évoquer les parcours de Patrick Moerell ou Robert Lavaill, mais nous nous arrêterons ici sur des parcours plus complexes encore, notamment parce que les auteurs sont nettement plus connus, celui d'Edmond Baudoin et celui de JeanLouis Tripp et Régis Loisel, qui peuvent être entendus comme une entité propre.

Les deux cas sont différents, mais liés pour partie à l'École multidisciplinaire de l'image (devenue l'École des arts et cultures - ÉdAC, en 2024) de l'Université du Québec en Outaouais. Edmond Baudoin, auteur Français pionnier de l'autobiographie en bande dessinée, plusieurs fois primé à Angoulême, régulier expérimentateur et influence majeure de la nouvelle scène des années 1990, est ainsi recruté comme artiste invité de 2000 à 2003. Une expérience qui, de par l'importance de l'autobiographie dans son œuvre, se ressent directement pour le lecteur, qui peut alors l'identifier au Québec. De fait, même si ce ne sont que trois ans de sa vie, sa présence sur la scène locale se ressent pour l'amateur[302] : il publie évidemment régulièrement dans le fanzine de l'école (*Le Scribe*), mais illustre également deux ouvrage de poésie de Guy Jean (*Les Blanches Feuilles où dansent nos âmes*[303], Écrits des Hautes Terres, coll. « Cimes », 2005 et *L'Obscurité a neigé*, Neige galerie, 2017) et publie dans le troisième volume d'anthologie d'auteurs québécois *Cyclope*, dirigée par Jimmy Beaulieu (Mécanique générale, 2006), qui précise l'ouvrir aux « Québécois permanents ou temporaires ».

Au rang des collaborations inattendues, il ne faut pas oublier deux planches dessinées pour l'album *Fish Lecan, la rage dans la peau du cœur*, de Christ Oliver (Vermillon, 2002). Cet auteur publiait depuis plusieurs années les aventures de son chat détective, à grand renfort d'effets informatiques et s'amusait à changer son approche dans différents albums. Amateur de Baudoin, il lui a demandé quelques pages où son héros se noie, la perte de conscience du personnage se matérialisant par ce changement de style

[302] Une partie de cette analyse a été développée dans Maël Rannou, « Edmond Baudoin et le Québec », *neuvième art*, mars 2022, en ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/edmond-baudoin-et-le-quebec

[303] La conception de ce livre est d'ailleurs évoquée dans l'album *Les Essuie-Glaces* (Dupuis, 2006)

graphique. Si cette série est passée relativement inaperçue, Oliver avait « échangé » cette participation contre un repas au restaurant et la création du site officiel de sa *guest star*. Le site n'est plus en ligne (on peut le retrouver sur internet archive[304]), il était néanmoins une mine de ressources au début des années 2000 pour qui cherchait des informations sur l'auteur. Un autre apport concret à ce séjour québécois, qui rappelle le premier site sur *Pif Gadget*, créé lui aussi au Québec[305].

Il existe par ailleurs un curieux ouvrage, *Le Regard des autres* (Axar Productions, 2009), cosigné par un certain Martin Balcer, qui l'autoédite, en collaboration avec Baudoin. Le contenu semble assez éloigné de l'auteur français : il s'agit d'une enquête mémorielle et politique menée par un photographe guéri de sa cécité qui cherche à se faire pardonner par l'enfant brésilienne dont les yeux, volés, ont servi à le soigner. Le dessin est réaliste, quasi académique, ce qui est très différent du dessin enlevé de Baudoin, connu pour sa liberté. Comme plusieurs sites lui attribuent, de manière erronée, le dessin, on en vient à se demander si ce n'est pas un homonyme. Il s'avère en fait que Balcer, désormais tatoueur, était étudiant à l'ÉMI de 2000 à 2002 et a eu Baudoin comme enseignant. Celui-ci leur aurait raconté une esquisse d'histoire, très éloignée de son style habituel, pour faire travailler la question du récit aux étudiants. Il leur en a donné les grandes lignes et a laissé ouverte la conclusion, en les autorisant à s'en saisir, afin d'observer comment d'une même trame un résultat peut être très différent. Balcer a alors travaillé l'idée, étonné que personne n'en fasse rien, optant pour l'ingénieux parti-pris de tout faire voir par les yeux du personnage principal, une vue subjective qui ressemble bien à un type d'expérimentation qu'aurait pu tenter Baudoin. Si sa participation reste minimale, six ans après son départ du Québec, l'ex-professeur apparaît dans la province encore par un ricochet totalement inattendu.

Qu'un grand auteur Français laisse des traces au Québec semble cependant aller dans le sens historiquement classique de l'influence du vieux continent. C'est vrai, tout en étant plus subtil car le Québec a aussi marqué visiblement son œuvre, montrant bien qu'il y a eu échange et aller-retour. La republication de *Véro*, ouvrage publié en 1999 chez Autrement, par Mécanique générale en 2006, est dans cet esprit : c'est à l'époque, et sans doute toujours, le seul auteur Français et non-résident au Québec à être publié par Mécanique générale. Il s'agit donc à la fois d'accueillir un grand nom, influence évidente

[304] Le site à rechercher dans https://web.archive.org est http://w3.uqah.uquebec.ca/baudoin, on y constate une activité semblant s'étendre de 2002 à 2007. La page de l'album *Fish Lecan* est ici : https://w3.uqah.uquebec.ca/baudoin/fish.html

[305] Dans le même esprit, un site sur Tintin très actif au début des années 2000 (Tintin.qc.ca) était géré par Nicolas Sabourin depuis le Québec, créé au milieu des années 1990 il a fermé au début des années 2000 sous pression des ayant-droits.

de l'autobiographe-éditeur Jimmy Beaulieu, mais aussi de l'intégrer par ce biais à l'histoire de la BD québécoise, et de l'y reconnaître légitime. De son côté Baudoin assume avoir été profondément marqué par ces années québécoises, le diptyque *Le Chant des baleines* (Dupuis, 2005) et *Les Essuie-Glaces* en témoigne. La quatrième de couverture de ce dernier indique « Voyage au cœur du Québec. Voyage d'adieu pour l'auteur qui y vécut trois ans. »

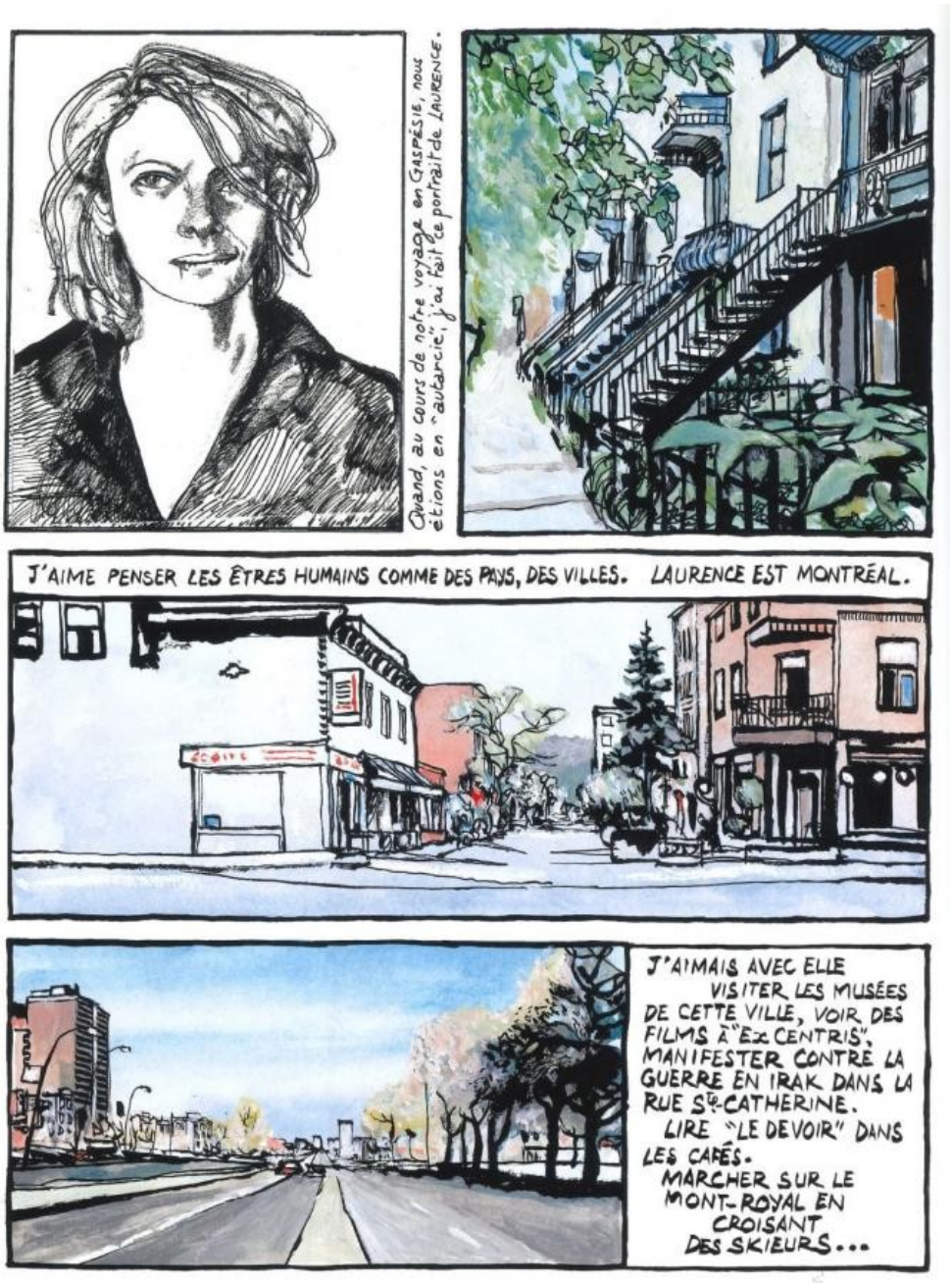


FIG 27 : Edmond Baudoin, *Les Essuie-glaces*, Dupuis, 2006, p. 46.

Si tout semble clôt, Baudoin reconvoque régulièrement ses souvenirs, dont ceux du Québec et ses années à Hull[306], qui rythment ses œuvres. C'est logiquement le cas au sein des *Fleurs de cimetière* (L'Association, 2021), qui revisite toute la vie et la carrière de l'auteur. Mais la mémoire de ce séjour est à nouveau convoquée dans *Inuit* (avec Troub's, L'Association, 2023), qui s'ouvre sur la visite de la salle d'art Inuit du musée des beaux-arts d'Ottawa et ces phrases : « Entre 2001 et 2003 je suis professeur à l'Université de Hull, devenue Gatineau, au Québec. Ottawa est de l'autre côté de la rivière Outaouais. Dans son musée, je découvre l'art inuit. […] Je me promets de travailler un jour avec des artistes inuits. » L'année suivante, toujours avec Troub's, il publie *Nunavut* (L'Association), et le Québec est nécessairement encore convoqué, vingt ans après son séjour. Il y a donc bien une influence forte dans les deux sens, même si Baudoin se pose toujours clairement en étranger.

La chose est plus subtile pour JeanLouis Tripp. Actif dans le milieu de la bande dessinée dans les années 1980/début 1990, il était depuis lors plutôt éloigné de ce monde, mais remplace pourtant Baudoin comme artiste invité à l'ÉMI. C'est Régis Loisel, auteur Français célébré, Grand Prix de la ville d'Angoulême en 2003, qui lui a parlé du poste. Installé à Montréal depuis 2001, on lui avait proposé, et il a refusé. Le message passant, Tripp est recruté et vient partager l'atelier de Loisel. Si les deux auteurs se connaissent, ils n'ont jamais collaboré, et l'envie naît au fil de l'eau. Avant d'émigrer, Loisel avait justement un projet d'histoire :

> Avant de partit m'installer au Canada, nous étions tombé d'accord avec Louis Delas, alors patron de Casterman, sur le principe d'un récit « à la Capra » […] Il était déjà question d'une femme prénommée Marie qui tenait un bougnat-charbon dans une vallée perdue au début des années 30. Sauf que cela se passait en France[307].

En réfléchissant à la manière de réaliser leur série, les coauteurs – l'ensemble de la série est coscénarisée et dessinée à quatre mains – en viennent vite à transposer cette idée dans le Québec de l'entre-deux-guerres. Un Québec ancien, avec une volonté de réalisme historique, mais aussi langagier. C'est ici que se niche une des problématiques centrales de *Magasin général*, œuvre à succès qui connaît neuf tomes parus de 2006 à 2014 chez l'éditeur belge Casterman. Avec plus de 100 000 exemplaires vendus par titres, c'est assurément une des bandes dessinées évoquant le Québec les mieux vendues, apparaissant aux yeux du public comme une bande dessinée québécoise – et pour cause,

[306] Désormais Gatineau, depuis sa fusion en 2001 avec quatre autres villes de l'Ouataouais (dont Gatineau). L'école multidisciplinaire de l'image est située sur l'ancien territoire d'Hull.
[307] Frédéric Potet, « *Magasin général*, fresque sociale dans le Québec d'autrefois », Les petits Miquets/Le Monde.fr, 15 octobre 2014, en ligne : https://www.lemonde.fr/blog/bandedessinee/2014/10/15/magasin-general-fresque-sociale-dans-le-quebec-dautrefois

ses auteurs vivent au Québec, parlent du Québec, et mettent en avant un français québécois – mais cette vision du Québec vient bien d'yeux français, relativement néo-migrants en 2006. Le respect des auteurs est certain, et pour ne pas verser dans le caricatural, ils s'adjoignent les services d'un Québécois natif pour reprendre les textes, un auteur que nous connaissons et un choix régulièrement mis en avant, comment l'attestent les deux extraits d'articles suivants :

> Le bédéiste canadien Jimmy Beaulieu est ensuite venu truffer les dialogues d'expressions propres à la Belle province[308].
>
> À partir du synopsis, « qui tient sur une page et demie », Régis Loisel et Jean-Louis Tripp élaborent planche sur planche avec le support de François Lapierre pour le coloriage et de Jimmy Beaulieu avec lequel ils reprennent tous les textes pour arriver à faire une BD en québécois « lisible par les Français »[309].

Toute l'ambiguïté réside dans ce constat : certes les auteurs veulent respecter leur sujet, et s'adjoignent l'aide d'un natif, mais le but est bien que ce français québécois soit un français québécois accessible aux Français. Si le texte est nettement plus chargé en idiomes que celui de Guy Delisle étudié dans la partie précédente, il y a toujours cette tension de « faire québécois » tout en ne heurtant pas trop le lectorat principal. D'autres réserves peuvent d'ailleurs être émises, notamment celle amenant à constater que Jimmy Beaulieu est certes Québécois, mais est un Québécois contemporain, plutôt urbain, qui ne parle pas le français québécois des années vingt dans le Québec rural ! Un travail qui n'aurait pu qu'être celui d'un linguiste, sans doute moins à même de faire sonner les textes comme il se doit pour le dynamisme d'une bande dessinée. Enfin, autre problématique, Jimmy Beaulieu lui-même, dans un échange informel, m'avouait que pour lui le résultat restait, malgré les efforts de chacun, bien « folklorisant ».

Ainsi, quelles que soient les qualités de fond ou la bonne volonté, le fait que la première grande série de bande dessinée québécoise à succès soit l'œuvre de français jouant avec le folklore a pu être critiqué, Anna Giaufret parlant même de « polémique » dans la réception de *Magasin général*, soulignant combien, dans un possible complexe auto-intégré, les Québécois pouvaient s'enthousiasmer d'un miroir déformant tendu par ce qui reste la nation francophone culturellement dominante :

> À côté d'une réception enthousiaste du grand public, aussi bien en Europe qu'au Québec, l'élite québécoise a exprimé une série de réserves sur *Magasin Général*, accusé de proposer une image folklorique, archaïque et rurale du Québec. On a parlé de « vision très folklorisée du

[308] Ibid.
[309] Elisa Bricco, « La BD québécoise : *Magasin général*, la narration entre image et texte », *Publif@rum* n° 14, février 2011, en ligne : https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1516

passé rural québécois » (Gauthier, 2006[310]), d'« une image simpliste et un peu caricaturale du Québec d'antan » (Catherine Perrin dans l'émission *C'est bien meilleur le matin* sur Radio-Canada). La polémique aborde aussi la question linguistique, en y soulignant la présence d'anachronismes linguistiques : « utilisation de mots et d'expressions "en québécois" plus proches du parler urbain des années 1960-70 que de celui d'une paroisse rurale de 1920 » (Gauthier, 2006).

En fait, on découvre que, probablement, le véritable problème est ailleurs, dans ce syndrome de Maria Chapdelaine qui condamne les Québécois à se faire raconter par les autres et à devoir se reconnaître dans le miroir qui leur est tendu : « On se surprend à s'attendrir sur la poésie de la cabane au Canada, comme si elle n'était pas la nôtre. Peut-être parce qu'elle ne l'est pas entièrement ». (Tremblay, 2006[311])[312].

Un point de vue encore plus affirmé dans l'article d'origine de Serge Gauthier, docteur en ethnologie alors président de la Société d'histoire de Charlevoix, qui ne reproche pas tant le regard des français que l'auto-caricature des Québécois :

> Peut-on reprocher aux Français de passage ici de chercher la « grande nature » et les improbables « cabanes au Canada » ? Au fait, que peut-on vraiment reprocher à Loisel et Tripp et à leur bande dessinée, somme toute fort bien réalisée sur le plan graphique ? Sans doute pas grand-chose, sauf notre responsabilité sociale à offrir aux autres — et nommément aux Français — autre chose que les présupposés folkloriques qu'ils attendent. […] Le cas ici présent est plutôt pitoyable : les dessinateurs Loisel et Tripp s'appuient sur des Québécois — un d'entre eux fait même partie du personnel du Musée de la civilisation du Québec — pour conforter leur vision juste du « Québec rural des années 20 ». Je crois que dans ce contexte, il y a un sérieux problème. Faut-il « ajuster » le passé rural québécois à l'optique « cabane au Canada » trop facilement véhiculée par les Français ignorants de notre histoire et, en plus, la cautionner ? Ce serait un pas de trop dans la folklorisation de nous-mêmes, et il faut vraiment éviter de le franchir.
>
> Que penser de ces Québécois qui ont conseillé Loisel et Tripp ? Ils sont peut-être aussi le reflet de gens d'ici qui méconnaissent l'histoire du monde rural québécois d'hier et n'en retiennent qu'une perception folklorique, voire folklorisante. Il est pourtant plus que temps de passer à un discours historique reflétant davantage le monde rural québécois. […] En arriver à se folkloriser nous-mêmes n'est pas la meilleure façon d'entrer en dialogue avec les autres, et cela reflète surtout une triste image de soi qui n'est pas sans révéler l'état culturel et politique actuel de notre société […][313]

Au-delà des intentions ou de sa bonne facture, *Magasin général* illustre de manière éloquente la complexité de ces circulations. Dans une terre d'immigration, qu'est-ce qu'un Québécois ? Sujet d'autant plus ferme qu'il ne se limite pas à une question administrative :

---

[310] Serge Gauthier, « De la "cabane au Canada" et du pays incertain », *Le Devoir*, 17 avril 2006.
[311] Odile Tremblay, « Jolie cabane au Canada », *Le Devoir*, 8 avril 2006.
[312] Anna Giaufret « La BD québécoise : *Magasin général*, la langue entre imaginaire et représentation », *Publif@rum* n° 14, février 2011, en ligne : https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1508
[313] Serge Gauthier, *op. cit.*

il n’y a pas de nationalité québécoise officielle et les deux auteurs ont obtenu la nationalité canadienne… ce qui souligne encore la porosité de perceptions entre frontières administratives et réception. Régis Loisel est retourné vivre en France en 2019, après presque vingt ans de vie québécoise, a publié une œuvre depuis le Québec, parlant du Québec, a acquis la nationalité canadienne, mais il paraît encore un Français ayant parlé du Québec, entre autres sans doute par la volonté d’être juste en s’adjoignant les services d’un « traducteur ». Dans les faits, il est bien plus québécois qu’un Robert Lavaill, Patrick Moerell ou Maurice Petitdidier, pourtant souvent interprétés comme des Québécois, sans doute parce que lorsqu’ils étaient au Québec, leur carrière n’était pas déjà largement assise. L’endroit où l’on naît créateur compte parfois autant que la durée de résidence ou les papiers, nous le constaterons encore dans d’autres études de cas.



FIG 28 : Régis Loisel et Jean-Louis Tripp, *Magasin général* T9 : *Notre-Dame-des-Lacs* , Casterman, 2014, p. 3.

3) Les Nombrils, un succès « franco-belge »[314]

De leurs côtés, les Sherbrookois[315] Delaf et Dubuc, ont pu vivre une situation un peu inverse avec leur série *Les Nombrils*. Née dans le supplément BD de *Safarir* en 2004, la série reparaît dans *Spirou* pour la première fois en mai 2005 (n° 3501). Rapidement, elle s'affirme comme l'un des grands succès de la bande dessinée franco-belge[316] post-2000, mais a dû pour cela passer par une double adaptation : tout d'abord au public, en étant de prime abord moins *trash* dans les gags, ensuite en « déquébécisant » l'expression des personnages comme les décors. Avant toute chose, posons le contexte de la série en empruntant le résumé de Philippe Van Meerbeeck, paru peu après la sortie du cinquième tome, qui en jette bien les bases même si la série évolue ensuite nettement, et permet d'entrevoir le renversement qui aura lieu :

> Jenny et Vicky sont les pires chipies que la Terre ait portées. Elles se prennent pour le nombril du monde et pour peu, elles le seraient vraiment. Avec leurs vêtements sexy, leur maquillage provocateur et leur coiffure toujours impeccable, partout où elles vont, les regards sont hypnotisés, la musique s'arrête. On ne voit et on n'entend plus qu'elles. Et heureusement ! Parce que Jenny et Vicky sont prêtes à tout pour être le centre d'attraction. Leur amie, la trop grande Karine, l'apprend à ses dépens lorsqu'un certain Dan s'intéresse à elle. Jenny et Vicky ne sont pas du genre à accepter la compétition ! Les lettres de Dan n'arriveront jamais à destination, ses invitations tomberont toutes mystérieusement à l'eau. Pauvre Karine ! Dans un monde qui privilégie l'enveloppe plutôt que son contenu, elle ne peut qu'être le souffre-douleur des deux autres. Et si un jour Karine s'émancipait ? Qu'adviendrait-il de ce trio dépareillé ? L'amitié survivrait-elle[317] ?

Alors que leur série n'avait que quelques pages mais qu'ils envisageaient déjà une série longue, Delaf et Dubuc cherchaient un éditeur à même de publier des albums de leurs héroïnes. Le marché éditorial du Québec de 2004 empêchait complètement de l'espérer en local, publier dans *Safarir* était déjà une des rares manières d'être payé pour de la bande dessinée. Ils ont alors envisagé *Spirou* et contacté Marc Cuadrado, auteur Français de *Parker & Badger* qui résidait à Montréal, du moins le pensaient-ils : il était retourné en France depuis peu, après quatre ans de vie québécoise. Il reste qu'il a pu les conseiller et leur permettre de monter leur dossier. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ce n'est pas l'éditeur belge qui a d'emblée demandé les modifications liées à la

[314] Ce chapitre est largement fondé sur l'article suivant : Maël Rannou et Noémie Sirat, « Vers Les Nombrils universels : transformations et marqueurs d'une série québécoise en Europe francophone », *Mémoires du livre/Studies in book culture* vol. 14 (n° 1), août 2023. DOI : https://doi.org/10.7202/1104241ar

[315] Une ville non anodine puisque cela leur a permis d'échanger activement avec Richard Langlois, qui y enseignait.

[316] Le termes est ici sciemment utilisé pour souligner l'ironie d'une situation où une série québécoise est considérée comme l'incarnation d'un renouveau du type formel appelé communément « franco-belge »

[317] Philippe Van Meerbeeck, *Ainsi soient-ils ! À l'école de l'adolescence,* Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2012, p. 205-206.

québécité. Comme nous l'a indiqué Delaf en entretien, c'est eux-mêmes, épaulés par Cuadrado, qui ont fait la double adaptation : éviter le *trash* inutile et viser un français pseudo-universel :

> [Cuadrado] nous a bien aidés à nous aligner, il nous a donné de super conseils, au niveau de la langue notamment, parce que c'est sûr que le journal *Spirou* est surtout lu par des Français et des Belges, on s'est donc dit qu'il fallait mieux utiliser un français international, même si ça n'existe pas[318].

Ce travail a été préalable à tout envoi aux éditeurs, montrant bien une volonté des auteurs de déjà réduire l'aspect québécois pour permettre l'exportation. Selon Delaf, *in fine*, les interventions des éditeurs Belges sont assez rares. On peut postuler que les Québécois étant très exposés aux productions culturelles françaises, elles-mêmes largement uniformisées vers un français centralisé, ils savent plus facilement s'adapter à ces spécificités linguistiques que les Français.

> quand [le projet] a été accepté c'était tel quel, et nous on a continué de faire des planches dans cet esprit-là et de temps en temps Benoît Frippiat [éditeur chez Dupuis] nous pointait un québécisme qu'on n'avait pas en tête. C'était assez rare mais l'exemple que j'ai en tête c'est quand Jenny et Vicky viennent chercher Karine, je crois que c'était dans le tome 4, elle dit quelque chose comme « Si mes parents découvrent que je suis partie, ils vont m'arracher la tête » et les autres répondent « Mais c'est pas grave de toute façon tu étais due pour changer », je pense que tu comprends le sens, mais ça ne se dit pas en Europe, c'est un anglicisme, donc on a mis autre chose[319].

Dans un entretien à *Bodoï*, ils avaient déjà indiqué leur étonnement quand la série avait été acceptée sans trop de discussion, mais il s'agit plus ici de la cible de public et du type d'humour que de québécité :

> Quand nous sommes venus présenter la série à Dupuis, éditeur du magazine *Spirou*, nous avions établi une liste des éléments que nous étions prêts à ôter et de ceux qui n'étaient pas négociables. J'avais du mal à imaginer *Les Nombrils* dans la veine de *L'Agent 212* ou *Cédric*. Finalement, c'est justement cette rupture par rapport au ton du journal qui a été appréciée[320].

Dans un entretien à la version canadienne de la *Sélection du Reader's Digest*, Maryse Dubuc raconte s'être opposée à l'idée d'une version québécoise distincte (qui aurait pu continuer dans *Safarir*, le magazine ayant par ailleurs également publié les gags paraissant dans *Spirou*) :

> Chez Dupuis, on nous a d'abord suggéré de faire deux versions, une québécoise et une européenne. Nous avons plutôt opté pour un français international dans tous les albums, en

[318] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XIX.
[319] Ibid.
[320] Allison Reber, « Les Nombrils : l'humour vache, ça marche ! », *Bodoï*, 2 octobre 2009, http://www.bodoi.info/les-nombrils-lhumour-vache-ca-marche

> gommant la plupart des régionalismes. Bref nous avons décidé de doter nos personnages d'un vocabulaire à eux[321].

Une déclaration intéressante, mais que je nuancerai. Si les visées d'un « français international » se constatent dans l'autre grande série « franco-belge » qui ne vient pas d'un de ces pays, le Suisse *Titeuf*, cette série a comme outil facilitant de développer un argot propre, incarné par l'indémodable « Tchô ». Ce « vocabulaire à eux » des personnages des *Nombrils* est nettement moins perceptible.

On le voit, la correction des éditeurs est assez faible, il y a cependant une vraie correction à priori des auteurs. Si ces corrections ont pour objectif de passer inaperçues, cette « traduction » est assez remarquable pour être notée par Annick Pellegrin dans un des rares articles universitaires consacrés à la série. Cela peut paraître évident, mais cet article parle d'un tout autre sujet – le personnage de Vicky et notamment son orientation sexuelle. La chercheuse relève d'ailleurs une possible syntaxe « légèrement québécoise », qui n'est cependant pas perceptible au non-linguiste et que je ne peux étayer faute d'exemples :

> Après tout, bien que Dupuis ne cache certainement pas que les auteurs des *Nombrils* sont originaires du Québec, ces derniers utilisent un français relativement « neutre » dans leur œuvre : ils n'ont pas un « accent » ou un lexique particulièrement canadien, belge ou français, à l'exception de très rares blasphèmes québécois. Les auteurs emploient une syntaxe légèrement québécoise et un lexique très français, tout en évitant l'argot des jeunes — autant parce que les jeunes Français et Canadiens n'utilisent pas le même argot que parce que ce type de langage passe rapidement de mode. Ainsi, les auteurs s'assurent que leur œuvre reste accessible, et ce pour longtemps, à l'ensemble des francophones dans le monde, ce qui semble être une approche pragmatique, étant donné que le magazine *Spirou* est exporté dans de nombreux pays au-delà de la France, de la Belgique et du Canada[322].

La notion de « français international » est un sujet connu des linguistes et sa définition peut être facilement résumée, à la manière de Davy Bigot et Robert A. Papen : « Il y a 40 ans, l'OLF préconisait une norme axée sur le "français international", c'est-à-dire le français de Paris[323]. » Le français « international » n'est jamais qu'un euphémisme pour

---

[321] Hélène de Billy, « Les Nombrils : une BD québécoise, un succès international ! », S*élection du Reader's Digest Canada*, avril 2016, en ligne : https://www.selection.ca/reportages/les-nombrils-une-bd-quebecoise-un-succes-international

[322] « *After all, while Dupuis certainly does not hide the fact that the authors of* Les Nombrils *are from Quebec, the authors themselves use a relatively "neutral" French in their work: they do not have a particularly Canadian, Belgian, or French "accent" or lexicon aside from extremely rare Quebecois blasphemies. The authors use a slightly Quebecois syntax and a very French lexicon while avoiding young people's slang as much because the French and the Canadian youth do not use the same slang as because this type of slang quickly falls out of fashion (Delaf and Dubuc, "ventre à terre" 76). Thus, the authors ensure that their work remains accessible, and for a long time, to Francophones worldwide, which seems like a practical approach given that the magazine Spirou is exported to many countries beyond France, Belgium, and Canada.* » Traduction personnelle. Annick Pellegrin, « Vicky : Young, Rich, Popular, Sexy, Gay, and Unhappy », dans Dominick Grace et Eric Hoffman (dir.), *The Canadian Alternative : Cartoonists, Comics, and Graphic Novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 2017, p. 83-97. DOI : https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496815118.003.0006

[323] Davy Bigot et Robert A. Papen, « Sur la "norme" du français oral au Québec (et au Canada en général) », *Langage et société* n° 146-4, 2013, p. 115-132.

« français de France », d'autant plus sensible dans une revue elle-même née dans une zone francophone périphérique de la France, qui n'a jamais laissé grande place à ses régionalismes[324]. Les échanges directs avec les auteurs via la page Facebook de la série, lancée en 2009 et particulièrement dynamique aux moments culminants de la série, insistent sur ces choix conscients. S'adressant aux lecteurs dans le journal, les auteurs n'hésitent pas à jouer justement avec ce décalage, comme dans un gag sur un chasseur de dédicace ne comprenant pas la langue des auteurs – ce qui permet au passage de le ridiculiser un peu (publié le 22 février 2012 sur la page Facebook[325]) ou tout simplement par un bref dessin illustrant les différents types de français pour expliquer le choix assumé d'un français se voulant international qui, de manière intéressante, n'est pas projeté comme le français contemporain de France mais bien comme une version là aussi neutralisée (13 mars 2016) :

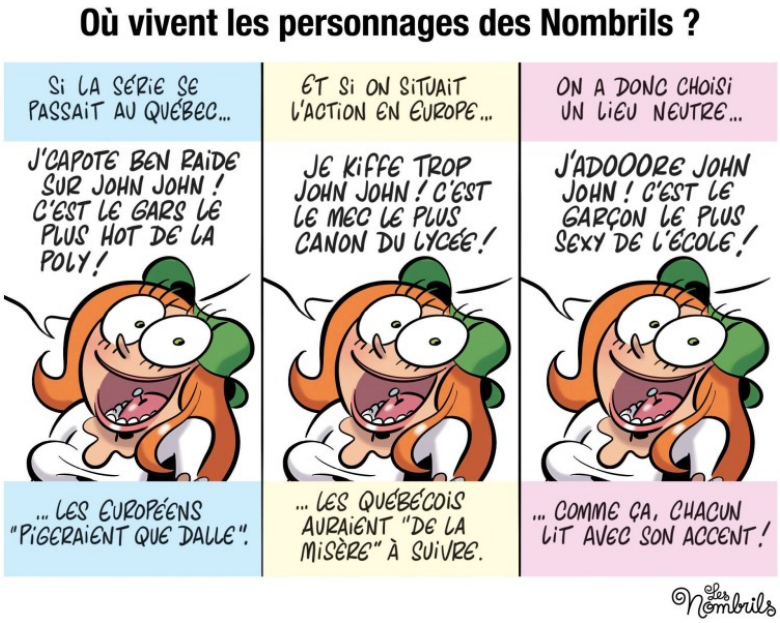


FIG 29 : Delaf et Dubuc, « Où vivent les personnages des Nombrils », page Facebook officielle 13 mars 2016.

Dans cette bande, publiée en ligne après plus de 10 ans de série en Europe[326], l'explication est un peu appuyée mais éloquente : ce français normé est celui qui permet de toucher le plus large public. Dans sa vaste étude sur la représentation du français parlé chez les auteurs montréalais contemporains, Anna Giaufret note pourtant que :

[324] Ce malgré le fait que « Spirou » soit directement un statalisme wallon, désignant un écureuil et, au sens figuré, une personne vive et espiègle.
[325] Voir https://www.facebook.com/lesnombrils/photos/a.130144874412/10150632583924413?locale=fr_FR
[326] Il est probable que ce dessin soit paru aupparavant comme dessin éditorial dans *Spirou*, sans que je n'en retrouve trace.

> presque tous les jeunes auteures et auteurs québécois sont porteurs de marques linguistiques « identitaires », composées de français québécois et d'une « interparole » anglaise qui les distingue de leurs homologues européens. Ce code est assez transparent pour le public européen pour que leurs œuvres soient publiées en France et en Belgique (le décodage de l'écrit étant plus facile et ne présentant pas les mêmes difficultés que les produits audiovisuels)[327].

Certes, Giaufret étudie précisément la jeune génération d'auteurs de Montréal, et des œuvres pour adultes, mais la remarque est toutefois assez transposable. D'une part *Les Nombrils* évoluent assez rapidement vers une série plus sombre, pouvant croiser certains publics de bandes étudiées dans le livre de Giaufret (par exemple, Glorieux Printemps de Sophie Bédard). D'autre part les auteurs des *Nombrils* ont seulement quelques années de plus que les sujets qu'elle étudie et Sherbrooke, sixième ville la plus peuplée du Québec, reste un centre urbain, même si moins métissé linguistiquement que Montréal. Observer ces adresses des auteurs aux fans permet même de relever une soudaine velléité « identitaire » qui semble freinée.



FIG 30 : Delaf et Dubuc, Comparatif de la publication du 18 septembre 2012 et de la page 10 des *Nombrils*. T6 *Un été trop mortel*, Dupuis, 2013.

[327] Anna Giaufret, *Montréal dans les bulles, représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Presses de l'Université Laval, coll. « Voies du français », 2021, p. 194. Plus globalement, on lira avec intérêt les chapitres 4 & 5 pour notre sujet.

Ainsi, une publication du 18 septembre 2012 présente une image ainsi légendée[328] : « Extrait du tome 6 : Quand Gary est fâché, il trahit ses origines… » L'image est nette, le musicien fracasse sa guitare au sol en s'accompagnant d'un virulent « Tabarnac ! », un québécisme clairement assumé par les auteurs, et signalé dans ce rapport direct au lectorat. Pourtant, en ouvrant le sixième tome, on ne trouve plus de sacre québécois, mais un « "Chier !! » nettement plus européen. Il semble que la norme ait finalement repris le pouvoir.

Plus remarquable encore, ces « corrections » vont au-delà de la seule langue. Elles semblent s'appliquer aux décors mêmes. Ainsi, un des gags de *Safarir* montre un extérieur recouvert de larges couches de neige et tourne autour de la température extrême de l'hiver québécois (« Pfff ! d'la moto à -40 °C » dit un personnage)[329]. Redessiné pour *Spirou*[330], il reste quasi identique, à part la transformation du vieil homme sanctionnant John-John en une femme (permettant la transformation d'un échange « Dans mon bureau jeune homme/J'ai rien faite ! » en un simple, et nettement plus provocateur, « Hé ! Du calme mémère ! »). Par contre, le dialogue porte la marque d'une tentative d'adaptation, puisque le « -40 °C » devient un « -15 °C », déjà un peu plus probable sous un climat européen. *In fine*, le gag est évacué de l'album, jugé sans doute trop marqué par une réalité territoriale identifiante. À ce sujet cependant, dans les commentaires, les auteurs explicitent la non-parution par un autre argument : l'aspect trop fantaisiste du gag comparativement aux autres. En 2019 il sera pourtant redessiné une troisième fois, cette fois pour le tome 2 des *Vacheries des Nombrils*, si le contexte est encore changé et globalement exfiltré du lycée, les dialogues sont parfois similaires et la gag pas moins fantaisiste[331]. Le fait que ces albums soient des dérivés rompant avec l'aspect plus réaliste pris par la série principale permettait sans doute ce recyclage.

Pourtant, il est clair que les personnages des *Nombrils* semblent vivre dans une ville fictive et pseudo-universelle. Peu de choses dans les décors indiquent à première vue qu'il s'agirait d'une vie québécoise. Au début de la série, l'action se déroule principalement dans une école ; les maisons et l'institution d'enseignement rappellent plutôt au lectorat européen une sorte de lycée de télésérie nord-américaine, un peu fantasmatique et universellement reconnu. L'action extérieure est campée dans des parcs, où pointent quelques détails identificateurs mais qui échappent au lecteur ne connaissant pas le

[328] Voir https://www.facebook.com/lesnombrils/photos/a.130144874412/10151174654044413
[329] Delaf et Dubuc, « Les Nombrils », *Saf'BD* p.2, dans le *Safarir* n° 199, décembre 2004.
[330] Nous n'avons pu en définir la date de parution, mais très probablement la première année, les auteurs l'ont publié sur Facebook en mars 2012 : https://www.facebook.com/lesnombrils/photos/a.130144874412/10150657711399413?locale=fr_FR
[331] On peut voir les trois versions des gags en Annexe XX.

Québec – comme la présence d'écureuils, chose atypique dans les villes européennes. Peu de bâtiments extérieurs évoquent le Canada. Une des rares occurrences de pareils détails architecturaux présentes dans le premier volume est un aperçu des escaliers extérieurs représentatifs de l'Amérique du Nord qui se trouvent devant les façades de quelques maisons, à l'occasion d'un plan large du lycée depuis le ciel.

Dans le même esprit, la quête d'une ville neutre s'incarne dans un exemple connu des fans, la séquence de la boîte aux lettres. La page 15 du cinquième tome propose une boîte aux lettres atypique pour le lectorat européen : de fait, c'est une parfaite reproduction des boîtes postales de Postes Canada. Leur système d'ouverture et leur couleur rouge les rendent bien différentes des boîtes françaises, quand celles de Belgique partagent avec les boîtes canadiennes la couleur, mais pas le système d'ouverture. Le signe culturel peut paraître facile à comprendre avec le contexte, mais le gag reposant sur cette compréhension, il est essentiel de clarifier. Alors chargé des décors, l'auteur Pascal Colpron a confirmé en entrevue qu'il s'agit là d'une des rares modifications directement demandées après la production : une inscription « La Poste » bien française (alors même que l'éditeur est belge, rappelons-le) s'est trouvée ajoutée sur la boîte ; quant au logo, il ne reprenait directement aucun des logos existants, tout en les évoquant. Interrogé sur ce point, Delaf pense de son côté l'avoir demandé à Colpron de son propre chef, sans ordre des éditeurs :

> je me gardais encore une gêne sur la localisation. Je voulais que ça reste flou surtout, ça ne me posait pas de problème qu'on reconnaisse le Québec ici où là mais j'avais envie que ce ne soit pas trop clair, je voulais que les Belges et Français puissent se reconnaître dans la série même si ça ne ressemblait pas exactement à chez eux. Alors que si on voit « Postes Canada » sur la Boîte aux lettres là il n'y a plus de doute possible, j'étais mal à l'aise avec ça[332].

La notion de « gêne » est importante, s'il insiste sur le fait que rien n'était conscientisé clairement, Delaf explique avoir cherché une ville fictive « sorte de consensus entre l'Europe et ici », comme effet logique de la censure linguistique se développant dans les représentations graphiques. De manière significative, il utilise le terme « assumé » pour parler de l'évolution sur ce point :

> Ce n'était pas une décision de ne pas montrer le Québec, mais comme on s'était dit qu'il fallait avoir une expression sans langage québécois j'ai sans doute fait à l'instinct une ville un peu du même type. Mais ce n'était pas non plus une règle donc au bout d'un moment c'est ressorti, petit à petit j'ai assumé ce côté québécois[333].

[332] Entretien avec Delaf, *op. cit.*
[333] *Ibid.*



FIG 31 : Une boîte postale internationalisée, et donc conforme à aucune région du monde. *Les Nombrils*, T5 : *Un couple d'enfer*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 15. Delaf, Dubuc © Dupuis, 2023.

De fait, au fil des albums *Les Nombrils* semblent revenir à leurs sources. Si le vocabulaire reste toujours marqué par ce fantasmatique « français international », l'espace porte de plus en plus de marques de la réalité géographique de production de la série. Par ailleurs, le virage d'une série de gags simples à un récit plus long porté par une intrigue quasi policière fait également revenir à un scénario beaucoup plus noir et adulte qu'à l'origine[334], même s'il ne s'agit pas de revenir au *trash*. En termes de cible de public comme de québécité, la série se réaffirme. Nous nous intéressons avant tout au second point, mais il n'est pas totalement déconnecté du premier. En effet, parmi les hypothèses permettant d'expliquer cette transformation, on peut postuler du succès donnant une plus grande liberté aux auteurs, de l'arrivée de décoristes au quatrième volume, dont le travail même impose une plus grande précision (et donc inscription) des décors, mais aussi de la nécessité pour un récit plus réaliste et noir de se déployer en extérieur et de montrer autre chose que le lycée. C'est d'ailleurs l'hypothèse retenue par Delaf, mais explorons les autres.

J'ai déjà évoqué l'important tournant du quatrième tome dans la série. En passant à un grand feuilleton, toujours rythmé en gags, le récit général prend plus d'ampleur. Cela se fait également sentir dans la représentation spatiale : avec l'évolution de l'histoire, de nouveaux lieux sont introduits, et les décors varient, ce qui révèle des espaces moins cloisonnés, dont la diversité se rapproche parfois d'une iconographie québécoise. C'est aussi à partir de la page 18 de ce volume qu'un premier dessinateur adjoint, qui se spécialise rapidement dans les décors, commence à intervenir dans les planches. Interrogé, Pascal Colpron explique n'avoir eu aucun lien officiel avec Dupuis, ne travaillant

[334] Amélie Pialla, *Le Processus évolutif du personnage dans la série* Les Nombrils*, de Delaf et Dubuc*, mémoire de master littérature jeunesse, sous la direction de Maël Rannou, Université du Mans, août 2025.

qu'avec les auteurs, en direct. Les scénarimages étaient validés par l'éditeur, mais sa part de travail reposait sur un contrat entre lui et le dessinateur. Colpron précise n'avoir pas reçu de grandes indications sur les décors, mais retient aussi l'idée d'une « internationalisation » inconsciente :

> Les consignes les plus dures étaient de respecter l'esprit de continuité. On avait des décors qui étaient établis depuis un moment comme la chambre de Karine, celle de Vicky ou encore le lycée, de son intérieur comme l'extérieur avec sa muraille. Si ce n'est pas une consigne de l'éditeur, c'est que peut-être inconsciemment Marc l'a faite pour internationaliser. Nous on a des clôtures en grillage autour des écoles secondaires mais pas de murailles[335].

Cependant, ce travail à trois crée, logiquement, du dialogue. Les deux auteurs se plaisent à placer des gags dans les décors, l'assistant s'amusant particulièrement avec les actions de second plan des écureuils, dont la présence massive dans les parcs, nous l'avons déjà évoqué, est une spécificité nord-américaine. Au cours de notre entretien, ce dernier nous a également indiqué avoir eu un grand souci de réalisme et cherché à coller à ce qui pouvait avoir inspiré les auteurs. Allant en bas de chez lui ou sur leurs traces, il introduit alors nécessairement une plus grande présence québécoise dans l'œuvre :

> Marc montre des lieux qu'il a fréquentés avec Maryse comme l'hôpital qui peut faire penser à l'hôpital de Sherbrooke, il y a aussi le pont qui m'a fait penser à un pont de chemin de fer à Kahnawake, réserve amérindienne à côté de là où j'habitais quand j'étais petit. Le parc qui était un peu nord-américain, les bancs sont typiques du parc La Fontaine à Montréal et Maryse et Marc habitaient pendant longtemps à côté. […] Les fondations dans les bâtiments, je voulais que tout soit « plus réaliste ». Il y a aussi les véhicules, je représentais des voitures plus canadiennes que françaises. […] J'ai constaté après coup que les gens nous faisaient remarquer que les décors étaient très américains[336].

De son côté, Delaf modère l'idée d'avoir repris directement des décors proches, tout en admettant des logiques de proximité :

> [Le pont], c'est un pont ferroviaire comme on en a à Sherbrooke. Il est beaucoup moins haut que celui qui a été dessiné mais des ponts comme ça il y en a plein ici. La ville est globalement inspirée de Sherbrooke, car comme je disais, je dessine ce que je connais, mais ce n'est pas une reproduction de la ville. À part quelques éléments comme dans le tome 8 où Vicky est dans un café avec sa mère, elles discutent, des clientes commentent ce qu'elles disent… Ce café-là existe vraiment à Sherbrooke, mais c'est à peu près tout. On les voit assez souvent autour d'un lac aussi, dans ma tête c'est un peu le Lac des Nations de Sherbrooke, mais je ne suis pas allé le reproduire, c'est à peu près ce Lac mais dans l'idée il ressemble à beaucoup d'autres[337].

[335] Entretien avec l'auteur, voir Annexe V.
[336] Ibid.
[337] Entretien avec Delaf, *op. cit.*

Alors que la volonté première des auteurs était apparemment d'européaniser les décors, l'arrivée d'un assistant cherchant le réalisme graphique réinsère le Québec dans la série. Ces choix sont validés par les auteurs puisque les planches sont publiées, cette affirmation nouvelle pouvant s'expliquer aussi bien par une plus grande liberté de création, le succès étant désormais au rendez-vous. Par la suite, Fabio Lai, qui reprend le soutien au dessin à partir du septième tome, se fond lui aussi dans les décors de Colpron. Italien vivant en Europe et n'ayant jamais mis les pieds au Québec, il cherche pourtant à reproduire activement des décors montréalais au moyen de recherches en ligne[338]. Ses décors en témoignent amplement et il a nécessairement fallu un effort réel à quelqu'un n'ayant jamais visité la province pour représenter des carrefours routiers où les feux rouges sont positionnés d'une manière bien différente de celle de l'Europe (T8, p. 47), chose qu'on ne voyait que très peu avant. Par cette action volontaire, il confirme que l'ancrage québécois des décors est clairement assumé par les assistants.



FIG 32 : Un croisement de rues typiquement québécois, entre ses bancs de neige de fin de saison et ses feux de croisement placés de l'autre côté des routes. Delaf et Dubuc, *Les Nombrils*, T8 : *Ex, drague et rock'n'roll !*, Marcinelle, Dupuis, 2018.

[338] Entretien avec l'auteur, voir Annexe VI.

Les références au Québec sont donc avant tout graphiques : de grandes avenues américaines, un pont gigantesque évoquant ceux de Montréal ou Québec (mais dont les architectures de métal peuvent évoquer San Francisco à un jeune Européen), des joueurs de baseball et des écureuils. Ces derniers sont toutefois colorisés en marron et non en gris, couleur la plus commune des écureuils du Québec, rappelant que même si le dessin est clair, une intervention ultérieure peut toujours le replacer dans un champ plus européen, divers filtres se mettant en place depuis l'assistant au dessin jusqu'à l'éditeur.

Au-delà d'un vocabulaire globalement normalisé qui peut exceptionnellement laisser passer un mot, comme cette cantinière utilisant le mot « jaser » dans le tome 5 (p. 33), et des signes graphiques relativement évidents, une troisième catégorie de signes de québécités existe parfois, plus floue, qui pourrait se nommer les « indices culturels ». Les écureuils ou les tenues de baseball déjà évoqués, comme l'équipement de football américain (qui sont relativement présents au huitième tome), graphiquement repérables, y appartiennent en partie. Cela peut aussi concerner des graphies potentiellement corrigibles, mais qui ont été conservées, comme un certain nombre de sommes en dollars qui apparaissent au fil des albums, ou une notation scolaire en pourcentage (t. 6, p. 11) – commune au Québec et à la Belgique, mais pas à la France qui note sur 20.

Parmi ces indices culturels les plus délicats, et qui auraient pu être évités par des choix scénaristiques, deux exemples semblent frappants. Dans le quatrième tome, page 10, la mère de Vicky lui raconte comment elle a décidé de séduire son père alors qu'« il venait d'être élu président du conseil étudiant par une majorité écrasante ». Si les élections de représentants lycéens existent aussi en France, ce n'est assurément pas le sujet de ferveur que représente l'image : l'élu est acclamé par une foule, réalisant un discours de victoire et jouissant par ce statut d'une grande popularité. À la page suivante, Vicky va donc draguer Fred, le président du conseil étudiant actuel, pour devenir « first lady ». Cet imaginaire apparaît un peu ésotérique en Europe, et l'intention des auteurs n'était sans doute pas de marquer cette différence. Dans notre entretien, Delaf indique qu'ils ont posé la question à leur éditeur qui leur a dit que cela restait compréhensible et qu'il y avait des délégués de classe en Europe, les rôles semblent pourtant être très différents ! La réalité se trouve peut-être dans une autre remarque « Et puis les Français et les Belges regardent énormément de séries américaines, donc ça ne pose pas vraiment de problème. » Une constatation que l'on pouvait déjà faire avec les ponts métalliques, ou les lycées aux grands casiers qui, plus que le Québec, peuvent évoquer un fantasme d'Amérique générique pour le spectateur français. Un état de fait renforcé que le système

d'élections de conseillers scolaires étudiants est encore plus fort aux États-Unis, y compris pour le public québécois.

Si le quatrième tome est celui où la québécité/américanité se fait subtilement plus visible, le septième tome en propose un autre indice directement culturel : lors de la fête d'anniversaire de Vicky, on apprend que celle-ci a 16 ans avant de voir que son cadeau est une voiture neuve (p. 40-41). Il s'agit là d'abord de montrer encore une fois l'extrême richesse de cette famille, et la scène n'a pas à surprendre au-delà, le permis de conduire étant accessible dès 16 ans au Québec. Il en est cependant différemment en Europe, et dans notre aire d'étude, seule la Suisse permet la conduite à 17 ans sous des conditions particulières. Ce choix, peut-être non réfléchi par la scénariste mais forcément repéré par les éditeurs sans avoir été corrigé, campe à coup sûr la série comme une aventure américaine. De la même manière que les dollars, qui s'affichent sans complexe depuis quelques dizaines de gags. Sans complexe, mais sans toutefois préciser qu'il s'agit de dollars canadiens, et non étasuniens, ramenant donc à l'hésitation sur l'Amérique représentée !

Répondant à tous les codes de la bande dessinée dîte franco-belge, bien que québécoise[339], la série *Les Nombrils* laisse de plus en plus voir au fil des albums sa géographie et culture de création. Cette réapparition du Québec plusieurs années après la « déquébécisation » des planches de *Safarir* est d'autant plus notable qu'elle contrevient à un acte d'effacement identitaire initialement conceptualisé par les auteurs. L'hypothèse la plus probable est celle d'une double conjonction permettant une réaffirmation au fil de l'eau, mêlant action interne et externe. En effet, le développement de la série nécessite d'élargir le décor pour éviter la redondance, et lui donner un certain souffle épique. Dans ce cadre, les nouveaux lieux et nouvelles focales du récit imposent des choix de décors et des marqueurs plus reconnaissables. De l'autre côté, on peut imaginer que le succès réel de la série a aussi pu donner plus de latitude aux auteurs, désormais à même de représenter plus simplement le Québec de leur quotidien. Une latitude d'autant plus importante que de nouveaux intermédiaires, les assistants au dessin, venaient ajouter de l'information et des décors plus précis, donc plus référencés. Il reste que cette réapparition du Québec peut, vue d'Europe, d'abord être celle de l'Amérique. Un état de fait accentué par les inspirations des auteurs, qui ont plusieurs fois assumé être largement influencés par les séries américaines pour leur construction narrative. Une déclaration qui souligne

[339] Comme l'explique Delaf de manière amusée dans l'entretien déjà cité : « Oui, pour moi quand même c'est une série franco-belge, c'est publié dans *Spirou*, bien sûr, mais c'est aussi au niveau du format. Le gag ce n'est pas franco-belge, mais le 4 bandes oui, le format de page est pensé pour les albums cartonnés, qu'on avait en tête dès le début, ça c'est franco-belge. »

encore la porosité des frontières et les difficultés de classification de créations de plus en plus marquées par des circulations et échanges rendant désuètes les volontés de catégorisation nationale, très présentes dans la bande dessinée où les formats de création sont souvent liés à des histoires éditoriales géographiquement situées. Si classifier a toujours sa pertinence et son utilité, cette étude ne peut que confirmer l'importance de mettre en question le terme canonique de « bande dessinée franco-belge », obsolète quasiment depuis sa création. Si *Les Nombrils* n'ont plus eu de parution depuis le tome 8 en novembre 2018, leur passage n'est cependant pas indifférent pour *Spirou* et la place du Québec en son sein. Cette postérité est d'autant plus intéressante qu'elle semble porter des fruits dans deux sens différents.



FIG 33 : Pascal Colpron et Jocelyn Boisvert, *Mort et déterré* T1 : *Un cadavre en cavale*, Dupuis, 2019, p. 20.

En premier lieu, l'année 2019 voit une nouvelle série débarquer dans les pages de *Spirou* : *Mort et déterr*é, série scénarisée par Jocelyn Boisvert – ami d'enfance de Delaf avec qui il a réalisé des pages au début de sa carrière – et dessinée par Pascal Colpron, ex-assistant sur les *Nombrils* donc. Si Delaf n'indique n'avoir fait que les présenter entre eux et à son éditeur, qui cherchait des auteurs québécois, on voit bien par leurs liens

interpersonnels l'importance qu'il a pu avoir dans cette parution. Mais au-delà de ce fait, c'est surtout sur l'apport de la québécité révélée des derniers *Nombrils* que je voudrais insister. En effet, *Mort et déterré* n'a aucune des pudeurs de sa prédécesseure : Montréal y est très clairement représenté, que ce soit par les architectures, les rues arrières des bâtiments typiques de la ville, ou cette vue de la ville juste après que Yan soit sorti de sa tombe qui rappelle immédiatement certaines vues depuis le Mont-Royal.

De son côté Delaf ne termine pas sa carrière avec le T8 des *Nombrils*. Alors que la série est en pause, il est recruté par Dupuis pour reprendre Gaston Lagaffe, personnage iconique du dessinateur incarnant plus que tout autre l'école de Marcinelle. Delaf avait réalisé une planche hommage dans une section dédiée du journal, planche menant à cette proposition, lui qui indique que c'est Gaston qui lui a donné envie de faire de la bande dessinée. Réalisé dans le plus grand secret et annoncé en grande pompe au Festival d'Angoulême 2022, l'album *Le Retour de Lagaffe* voit sa sortie suspendue par un conflit juridique entre l'éditeur et l'héritière. Une importante polémique se lance, sur fond de respect du droit moral, d'accusation de plagiats et de pétitions signées par des centaines d'auteurs appelant à l'abandon de cette reprise sur un site, plus en ligne, sobrement intitulé « https://respectdesauteurs.com ». Cette pétition est signée par de grands noms de la bande dessinée alternative (Jean-Christophe Menu) comme grand public (Zep, Geluck…) ainsi que, de manière plus surprenante, par des auteurs comme Bar2 ou Batem, connus pour être des quasi-décalques de, mais officiels et validés, de l'œuvre de Franquin. L'étude de cet album finalement sorti en 2023, et entré aussitôt dans le TOP 3 des ventes annuelles, déborde des bornes chronologiques que nous nous sommes fixées, et de toute manière Delaf ne québécise évidemment pas Gaston. Il reste que c'est une marque incontestable de digestion européenne : après avoir masqué en partie l'identité de ses personnages, puis l'avoir fait revenir par petites touches dans *Les Nombrils*, Delaf a repris une des plus belges des séries, en se fixant le décor d'origine. La presse ayant été massive, il était cependant difficile de ne pas savoir que ce classique franco-belge était réalisé au Québec.

En dernière réflexion, j'ajouterai que de mon point de vue, dans une approche assez empirique et qui se veut une piste plus qu'une recherche étayée, il m'a semblé voir une frappante distinction de réaction entre mes contacts du monde de la bande dessinée sur les réseaux sociaux. Du côté européen, la virulence était grande, qu'il s'agisse d'auteurs « grand public » ou alternatifs, tous semblaient réunis dans la condamnation unanime. C'est bien sûr un filtre, certains ont défendu la proposition, mais ils restaient bien

moins vocaux. Du côté de mes contacts québécois, qu'il s'agisse d'auteurs, d'universitaires ou de fanzineux, tous se réjouissaient de voir « leur » Delaf porter le fleuron de la bande dessinée classique. Si ce n'était qu'un regard rapide, la différence m'a semblé saisissante. De son côté Delaf ne l'a pas perçue ainsi et admet, dans cette tempête médiatique, avoir profité d'une position isolée pour se préserver :

> Honnêtement, je n'ai pas vu de différence entre les retours en France et au Québec, il y avait des Québécois très opposés à la reprise, mais c'est sûr qu'avec la force du nombre, on voyait plus d'Européens. Après ça reste comme sur les réseaux sociaux, on voit d'abord ceux qui ne sont pas contents, et puis auteur de BD est un travail très solitaire, dans son bureau, c'est pas très glamour ! Mais on est un peu préservé aussi[340].

C'est sans doute une des approches les plus saines et sereines à avoir. Une fois l'album sorti, il s'est de toute manière largement vendu, pliant le débat sans doute pour les éditeurs comme l'héritière. Delaf, lui, n'a pas confirmé le souhait de faire un autre tome puis a annoncé son nouvel album : une autre incursion dans une série européenne, mais nettement plus contemporaine et par essence ouverte à plusieurs dessinateurs, la foisonnante et multiple *Donjon*, avec l'album *Donjon Parade : Nécromancien pour de faux*, sorti en avril 2025 (scénario de Joann Sfar et Lewis Trondheim, Delcourt, coll. « Humour de rire »). De manière certaine, avec Delaf et Dubuc, le succès de la bande dessinée québécoise n'est plus qu'aux marges, quitte pour cela à parfois disparaître, sans que ce soit une absolue fatalité.

[340] Entretien avec Delaf, *op. cit.*

V. Ces Québécois qui ont traversé : des marges aux succès

Le passage au XXIe siècle s'accompagne d'une augmentation forte de la production de bande dessinée québécoise, mais aussi de son succès. Le portrait contemporain n'a plus rien à voir avec celui des années 1990, même si vivre de la bande dessinée au Québec reste difficile. Sur fond d'internationalisation, notamment liée à la massification d'internet et des outils de numérisation et mise en ligne, plusieurs auteurs venus de la bande dessinée alternative arrivent non seulement à publier en Europe, mais aussi à obtenir des succès avec des éditions québécoises. Dans cette partie, dernière strictement consacrée à des monographies d'œuvres ou de carrières, quatre études de cas se succèdent, deux d'entre elles mettant en scène deux autrices. À l'exception du premier, qui a un intérêt spécifique, tous ces cas sont des personnes qui ont pu parfois être publiées en Europe, mais dont le succès ne s'appuie pas uniquement sur cet accès aux éditeurs européens.

1) L'étrange Grégoire Bouchard

Contrairement à ce qui est annoncé en titre, si Grégoire Bouchard vient des marges, il n'a jamais connu un succès monumental. Reconnu du milieu des auteurs québécois, sa bande dessinée ultra-référentielle, tissant le fil d'un héros des « guerres asiates » ouvertement raciste, projeté du Montréal des années 1950 à une lutte spatiale, tout en évoquant le vieillissement des héros, ce avec un dessin fouillé, globalement réaliste mais avec du grotesque et de la ligne claire, est pour le moins exigeante. Comme le dit Jean-Dominic Leduc :

> Grégoire Bouchard est d'un autre monde.
>
> L'artiste singulier, dont l'œuvre évolue en marge des courants dominants de la bande dessinée, développe un univers mythologique propre autour de Bob Leclerc depuis trois décennies. Ce héros déchu de l'aviation canadienne se distingue par son mélange d'influences aussi variées qu'inattendues. Bouchard tire son inspiration de *Dan Dar*e, figure de la science-fiction anglaise, du polar noir avec *Alack Sinner* de Sampayo et Muñoz, du style sombre de Charles Bruns avec *Dog Boy*, des bandes de l'éditeur américain EC Comics des années 50, mais aussi de l'univers

littéraire de Joseph Conrad, du cinéma d'Alfred Hitchcock et du folklore des contes de Perrault[341].

Si tout ça est proprement passionnant et que l'œuvre foisonnante de Bouchard, quasi exclusivement autour d'un même personnage, mériterait un travail d'étude global, il n'y a pas vraiment dans ce qui est décrit ici d'influence européenne, si ce n'est Perrault. On peut y sentir du *Blake & Mortimer* parfois, mais pas tant que ça en réalité, c'est surtout l'alliance pseudo ligne claire et science-fiction/bandes dessinées de guerre qui donne cet effet. S'il y a évidemment également des influences européennes ici ou là, l'œuvre est très québécoise : par ses lieux d'actions (la représentation du Montréal de 1959 est très détaillée), le fort rattachement aux Forces canadiennes du héros et un vocabulaire qui ne masque pas les québécismes.

Dans notre cadre, ce qui distingue particulièrement *Bob Leclerc* des autres séries est cependant ailleurs : dans le parcours éditorial. C'est en 1992, dans *Iceberg*, le fanzine créé par Henriette Valium en réponse à la revue *Titanic*, que le personnage est publié pour la première fois. Si son style s'inspire de grands classiques états-uniens, britanniques et européens, son contexte éditorial est bien celui de l'*underground* le plus affirmé. Son propos, loin de fantasmer une bande dessinée d'antan, est tout aussi radical. Le personnage vit ainsi diverses aventures au Québec, en revue et fanzines, mais son premier album en librairie paraît seulement en 2008, dans la collection « Discover » de l'éditeur suisse Paquet – en couverture, la feuille d'érable et, si ce n'était pas clair, deux mots rédigés : « Canada » et « Québec ».

L'alliance de Bouchard et de ces éditions, fondées en 1996 à Genève par Pierre Paquet, est étonnante car celles-ci ne sont pas particulièrement connues pour leur goût de l'expérimentation. En réalité, une analyse de leur catalogue montre que même si elles sont désormais très tournées vers le classique et la nostalgie de publics très ciblés, avec notamment des collections dédiées à l'automobile ou l'aviation, elles étaient à leur création nettement plus ouvertes à l'expérimentation. Si cela se recalibre au fil du temps « Discover » est lancé en 2007. Dédié à des titres ambitieux, en lien avec la mode du roman graphique, par des auteurs de la relève, son slogan explique que « Discover » « n'arrondit pas les angles », affirmant à la fois une volonté de radicalité (qui reste tout de même très sage graphiquement) et une petite blague sur le format (les angles cartonnés sont arrondis). Afin d'affirmer cette distinction avec le reste du catalogue, la collection est d'ailleurs affirmée comme un « label », le logo de Paquet n'apparaît nulle part sur le livre,

[341] Jean-Dominic Leduc, *Quoi lire ? 25 bandes dessinées québécoises qui ont façonné le premier quart du XXIe siècle*, Montréal, BDQ, 2024, p. 93. Pour le chapitre, voir p.92 à 95.

seules les mentions administratives indiquent qu'il ne s'agit en réalité aucunement d'entités séparées. La manière dont la connexion s'est réalisée entre l'auteur et l'éditeur ne m'est pas connue, mais Bouchard semble régulièrement démarcher des éditeurs, et Paquet s'est révélé un grand amateur d'aviation, il y avait là une convergence d'intérêt. L'étrangeté la plus remarquable est sans doute que « Discover » paraît dédié aux *one-shot*[342], et que malgré le « Fin » Hollywoodien au bout des 148 pages de *Vers les mondes lointains*, il y a clairement une suite attendue. Mais l'ensemble semblant fort ancré dans une tradition, de romans populaires, de cinéma, le lecteur pouvait aussi se dire que l'exercice de style s'arrêterait là. Une idée que l'arrêt rapide de « Discover », qui ferme ses portes en 2009 après 21 titres parus, ne peut qu'accentuer. Ce serait mal connaître Bouchard, qui cherche alors à publier la suite.

Une qualité certaine de l'auteur est une certaine patience, que l'on devine au temps sans doute infini que doit lui prendre un album. C'est donc neuf ans plus tard, en mars 2017, que sort *Le Cauchemar argenté* chez Mosquito, un éditeur français situé à Saint-Egrève, près de Grenoble. Si ce n'est certes pas très loin de la Suisse, Bouchard change donc de pays (et de format) avec cette édition. Et cette fois il ne perd pas son temps puisque *Terminus, la Terre*, troisième tome de *Bob Leclerc*, sort trois mois plus tard. Dès l'origine il est pensé comme un diptyque, qui couvre la bataille martienne de Leclerc, quand *Vers les mondes lointains* se consacrait aux origines de l'expédition.

Fondées en 1989, les éditions Mosquito sont atypiques dans le paysage de l'édition alternative. Petite structure indépendante, elle publie des récits extrêmement différents, mais n'hésitant pas à aller sur la bande dessinée de genre, plus rare dans ce champ de l'édition. Si elle ne s'interdit aucun format, la majorité de ses albums s'approche du cartonné franco-belge, même si le noir et blanc est courant (avec notamment l'Italien Toppi) et que la pagination n'est pas contrainte. On y retrouve également un goût du « beau dessin » et d'une esthétique parfois ignorée des courants alternatifs, qui s'ancre dans un académisme renouvelé. Enfin, le catalogue, qui semble se construire par amitiés, rencontres et rebonds, est largement ouvert à l'international – avec donc un grand ancrage italien, mais aussi Finlandais, Chinois, Slovène, etc. Cette ouverture vers le genre, les dessins précis comme des formats coûteux (les planches de Bouchard sont toutes en couleurs, les récits longs) ont pu motiver Bouchard à proposer le projet. Michel Jans, qui dirige Mosquito depuis sa fondation, indique avoir longuement discuté avec Bouchard et, étonnamment, y avoir d'abord apprécié une référence :

[342] Il y a en réalité une exception avec le diptyque *Nocturno*, de Tony Sandoval, dont deux tomes paraissent en 2008 et 2009.

> Ce qui me plaisait particulièrement c'était le clin d'œil au *Secret de l'Espadon* de Jacobs, l'idée de faire une sorte de suite décalée avec un même souci maniaque du détail. Tout cela dans un Canada vintage où la bigoterie et la croyance dans les progrès de la science s'entremêlaient, c'était un beau cocktail ![343]

Si changer d'éditeur est une chose qui se fait régulièrement pour un auteur, passer chez un autre éditeur avec une même série est plus rare. Très souvent, les éditeurs sont frileux, car le public se perd en route. Jans confie en effet avoir fait une exception sur ses habitudes, entre autres parce que les tomes peuvent se lire de manière indépendante – ce qui est possible mais me semble en réalité tout de même assez complexe si le lecteur n'a pas connaissance de l'intrigue de *Vers les mondes lointains* –, mais aussi parce qu'il a conscience que le premier tome « était resté plutôt confidentiel ». Pas de risque de passer ainsi pour des suiveurs. Seulement, ce qui n'a pas marché chez Paquet ne marche pas tellement mieux chez Mosquito : seule la moitié du tirage est vendue (1000 exemplaires), le second étant encore en dessous de ces chiffres.

La promotion est faible, le livre a peu d'échos dans la presse, y compris au Québec malgré la diffusion possible des titres. A posteriori, la franchise de Jans résume une certaine déception désabusée : « Personne n'a par ailleurs manifesté le moindre intérêt, pas même au Canada… Je crois que même là-bas il est très marginal. » De fait, si l'auteur ne peut venir en France faute de moyens pour porter une tournée, il n'en fait que marginalement au Québec. Après ce beau doublé, la série repart donc pour quelques années souterraines. Mosquito, de manière amusante, publie un autre Québécois en 2019 : Cédric Loth, le co-auteur d'*Atlantic city*, mais l'expérience n'est guère plus concluante, ici aussi pour des raisons relationnelles. Si cela semble avoir été moins mouvementé avec Bouchard, l'éditeur ne semble pas y trouver le plaisir de co-construction qu'il peut trouver ailleurs. Quand l'auteur réapparaît avec son nouveau projet de 272 pages, Jans le refuse, faute de moyens. Et c'est au Québec qu'il finit par paraître, chez Moelle Graphik, en 2022.

Petit éditeur fondé en 2018, Moelle Graphik veut combler un manque avec une structure à but non lucratif permettant de tirer des volumes conséquents d'albums exigeants, mêlant jeune création et des vétérans comme Albert Chartier, Louis Rémillard, André-Philippe Côté ou… Grégoire Bouchard[344]. *Les Rescapés de l'éternité* est une

[343] Entretien avec l'éditeur, voir Annexe XV.

[344] Un constat cohérent avec le projet décrit sur la page d'information de l'éditeur : « Construisant sur la tradition de qualité de Moelle Graphique [éditeur consacré à la petite édition faite main, NDA], Moelle Graphik est une maison d'édition "miroir" constituée en 2018 en organisme à but non lucratif qui, à travers une diffusion plus large et des tirages conséquents, vise à contribuer à ce que la bande dessinée, ce neuvième art, se déploie pleinement, en explorant des formes narratives et ou d'expression à la marge ou jusqu'ici méconnues et en faisant connaître et reconnaître le travail d'artistes pionniers, parfois oubliés. », sur https://moellegraphique.com.

aventure présentant un Leclerc traversant les époques, mêlant toujours rétro et futurisme, dans un récit cette fois clairement indépendant des trois autres, considérés comme une véritable trilogie, un « Cycle de Mars », nom donné aux précédents volumes par Bouchard, selon son éditeur. Julien Poitras, qui gère Moelle Graphik, insiste sur l'importance de l'œuvre de l'auteur et, tout en admettant qu'elle est de niche, sur le fait qu'il a une vraie reconnaissance du milieu au Québec. À ce titre, il lui semble essentiel non seulement qu'il puisse s'exprimer, mais qu'il puisse aussi le faire depuis le Québec, une fierté qui revient plusieurs fois dans son discours :

> L'opportunité de publier au Québec son prochain album nous est apparue d'emblée fort intéressante parce que nous étions toutes et tous en admiration devant son travail. […]
>
> De plus, pour nous, le désir de rapatrier cet auteur majeur dans le giron des éditeurs québécois a primé. […] Concernant l'aspect commercial, bien qu'il ne soit pas négligeable, comme éditeur, nous accordons là priorité au fait de donner une voix à un artiste que nous considérons comme un auteur de bande dessinée majeur du Québec et de la francophonie. […]Moelle graphik, avec son ouverture à publier des œuvres qui sortent des sentiers battus, a permis à Grégoire, comme à d'autres auteurs, de trouver chaussure à leur pied et d'être publiés au Québec par un éditeur québécois[345].

On comprend en le lisant que le succès n'est pas financier, mais qu'il y a un enjeu central pour Moelle Graphik à faire « revenir » celui qui est considéré comme une figure du neuvième art en son pays, même s'il n'y est pas prophète. Cela passe par un petit éditeur, un ouvrage coûteux – ce qui reste relatif, car si le livre coûte 60 $ CAD, les éditions importées de Mosquito en coûtent presque 50 – et une diffusion inexistante en Europe[346]. Quoiqu'il en soit, enfin accueilli par un éditeur québécois, ce nouvel opus marque un moment décisif pour le personnage et son créateur. En 2024, Moelle Graphik publie un cinquième volume, *Opération Prince Québec* (la fleur de lys remplace l'érable de la première couverture), qui s'attaque au sujet du nationalisme québécois. Les chiffres de ventes ne me sont pas connus, mais si Mosquito n'avait réussi à vendre que 1000 exemplaires du premier tome dans toute la francophonie occidentale, il est tout à fait possible qu'un éditeur local, implanté au sein de l'écosystème, faisant des salons, etc. puisse tirer peut être un peu moins de ventes mais tout autant de revenu en ne desservant que le Québec.

En tous les cas, comme M. Poitras nous l'a indiqué, Moelle Graphik ne compte pas s'arrêter là et souhaite boucler la boucle en publiant en un seul volume le *Cycle de mars*. Un défi technique puisque les formats diffèrent entre les volumes et que le tout fait plus de

[345] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XVI.
[346] Seuls quelques réseaux très spécifiques comme la librairie du Québec, à Paris, permettent d'y trouver le livre.

550 pages en couleurs, mais qui permettrait alors bel et bien de « rapatrier » un auteur assumant pleinement ses origines québécoises (voire, vu la période de l'action, canadienne-française), mais contraint jusqu'ici à l'exil éditorial par les normes du marché local. Un exil parfois vu comme un Eldorado, qui ne semble pas nécessairement l'option la plus performante pour une œuvre exigeante et ancrée comme celle de Grégoire Bouchard.



FIG 34 : Les différents albums de Grégoire Bouchard, avec leurs différents formats.
À l'exception du premier, tous sont de la série *Bob Leclerc* (photo : J.-D. Leduc).

2) Paul, le premier primé

En 1999, les éditions La Pastèque publient le premier volume de *Paul*, *Paul à la campagne*, recueil de deux récits de Michel Rabagliati, un graphiste de 38 ans globalement inconnu du milieu. Les deux histoires sont quasi autobiographiques, car si la plupart des récits sont basés sur la vie de l'auteur, ils comprennent tous une micro-part de

fiction, les noms sont changés et son avatar de papier ne cherche pas la ressemblance physique. Comme l'explique l'auteur en 2011 dans un entretien avec Xavier Guilbert[347] :

> ça me convient bien, l'autofiction, parce que je me suis rendu rapidement compte que l'autobiographie, bon, j'avais pas tellement envie d'y aller à 100 %. En fait, j'aime bien la fiction, mais j'aime bien la fiction quand elle est plausible. Donc, il n'y aura pas de magie, il n'y aura pas d'explosion, il n'y aura pas de — le personnage ne se mettra pas à voler, mais il va y avoir de la fiction pour le lecteur, pour son plaisir.
>
> Donc je m'inspire de la vie quotidienne, mais j'ajoute quand même, peut-être, je sais pas, un 20 % de fiction pour que ce soit plaisant, pour que ce soit plus aiguisé, pour le rythme. C'est pour le lecteur — en bout de ligne, c'est pas ma famille qui lit ça. Oui, ma famille lit ça, mais on en imprime 40 000 exemplaires, c'est pour le lecteur, c'est pour le plaisir des gens qui vont l'acheter. Donc c'est pas si important que ça que ce soit vrai, qu'est-ce que ça fout que ce soit 100 % vrai ? L'important, c'est que ce soit 100 % captivant, pour moi[348].

Connaissant des bonnes ventes au Québec, y raflant régulièrement des prix (tout comme les versions anglophones au Canada et États-Unis), la série se déploie au fil des ans : *Paul a un travail d'été* en 2002, *Paul en appartement* en 2004, *Paul dans le métro* en 2005, *Paul à la pêche* en 2006… Les titres qui évoquent la sérialité des grands classiques et un certain anecdotique révèlent des réussites d'humour et de mises en scène de l'intime. Distribués en Europe, les livres y ont un petit écho, sans faire la une des médias, tandis que selon Marianne St-Jacques elle est en 2008 « l'une des séries contemporaines les mieux connues de la BDQ[349]. » *Paul à Québec* sort en 2009, il est plus épais et sa thématique, l'accompagnement dans le deuil d'un proche, son beau-père mourant d'un cancer, paraît affirmer un tournant autour de sujets plus ambitieux, après un précédent tome abordant la difficulté à avoir un enfant derrière son titre anodin. « Paul à Québec » est d'ailleurs un titre qui ne dit rien du sujet, mais place plutôt au cœur les déplacements géographiques du personnage, inscrit de manière très forte à Montréal.

Avec ce titre, la série passe une étape. Alors que l'album n'est pas encore disponible en Europe, il est sélectionné au Festival d'Angoulême 2010, mais suite à un problème de distributeur, il n'est pas disponible avant la tenue du Festival. La déconvenue est forte, même si la sélection pousse encore le livre au Québec. Dans ces conditions, l'éditeur croit tellement peu à la possibilité d'un prix qu'il n'est même pas présent sur le salon. Arrive alors ce qui ne devait pas arriver : si la non-disponibilité semble avoir

[347] Les étranges formulations avec des phrases semblant ne pas se terminer sont d'origines, l'interviewer a fait le choix de marquer d'un « — » quand Rabagliati dévie et n'achève pas directement son propos.
[348] Xavier Guilbert, « Michel Rabagliati », Du9, mars 2011, en ligne : https://www.du9.org/entretien/michel-rabagliati/
[349] Marianne St-Jacques, « Les Éditions La Pastèque : le phare de la BD indépendante au Québec », ActuaBD, 9 juillet 2008, en ligne : https://www.actuabd.com/Les-Editions-la-Pasteque-le-phare-de-la-BD-independante-au-Quebec

automatiquement retiré le livre des tablettes du jury principal, le Prix du public[350] lui est attribué, et *Paul à Québec* devient la première bande dessinée québécoise à recevoir un prix officiel du FIBD. C'est Benoît Mouchart, alors directeur artistique du festival, qui récupère le prix, lisant un courriel de l'auteur surpris. Une mini-polémique s'ensuit, certains lecteurs y voyant la preuve d'un prix manipulé puisque le livre n'existe pas… à ceci près qu'il existe bien, mais au Québec, où il s'était vendu à 15 000 exemplaires, un chiffre que bien des bandes dessinées publiées en Europe n'atteignent pas.

Par un hasard assez heureux, j'ai été membre du jury tiré au sort remettant ce prix. Alors que la polémique enflait, à la mesure toutefois du microcosme de la bande dessinée, j'avais alors publié sur Du9 un témoignage de l'intérieur expliquant comment le prix avait été attribué[351]. En voici les traits principaux : créé l'année précédente, le Prix du public se fonde sur un vote des lecteurs sur internet, avant le festival, à partir de la sélection officielle. Dès lors, rien n'empêchait des lecteurs Québécois ayant lu l'album de voter pour lui, on peut aussi imaginer quelques fans Français de la série votant pour le titre. Nous n'avons pas de statistiques de participation, ni géographique, donc tout ça reste hypothétique, mais en tous les cas il était parfaitement possible de voter pour le livre en l'ayant lu à cette étape. Le FIBD a ensuite décidé de constituer un jury pour départager les cinq titres arrivés en tête, la moitié du jury était tirée au sort sur internet, l'autre pendant le festival à l'occasion d'un quizz. La méthodologie peut laisser sceptique, mais à la fin ce groupe avait pour consigne de lire les cinq albums, de débattre, et de choisir leur préféré. Nous avions eu l'information de l'indisponibilité de l'album en France, mais savions qu'il existait bien, et après discussion c'est le titre qui a été retenu, par une très large majorité. La polémique n'a guère pris plus loin, le règlement du festival étant très clair : tout titre francophone paru entre octobre et octobre des années précédentes est sélectionnable, le livre est sorti au Québec en avril, fermez le ban. Aujourd'hui encore, le livret de la sélection officielle affiche relativement clairement au début de son dépliant « Le Palmarès Officiel du Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême fait concourir des œuvres publiées en langue française, quel que soit le pays d'origine, et diffusées dans les librairies francophones. » Si l'on peut questionner éventuellement le champ de la librairie francophone, le FIBD a confirmé dans un courriel cette lecture en écrivant : « Sont sélectionnables les premières éditions en langue française. […] Un ouvrage écrit en français et diffusé seulement au Québec est éligible à la sélection, tout comme un livre

[350] Officiellement « Fauve FNAC SNCF – Prix du public ».
[351] Maël Rannou, « Plébiscite », *Du9*, février 2010, en ligne : https://www.du9.org/humeur/plebiscite

disponible en France qui ne serait pas distribué en suisse ou ailleurs[352]. » La seule réserve peut ensuite être celle de la candidature à la sélection. Le festival ne réalise de sélection que sur les titres expédiés par les éditeurs, une pratique qui a déjà un coût élevé quand on est en France, mais qui peut devenir extrêmement prohibitif depuis le Canada. À ma connaissance, et à l'exception du Paul à Québec, lié à un problème de diffusion, il n'y a pas eu à ce jour de titres québécois non présents en librairie européenne à avoir été sélectionnés.

Suite à ce prix, *Paul* s'affirme alors comme LA bande dessinée québécoise pour le public français également. Sa sortie européenne en mars lui permet paradoxalement de se détacher de la masse des prix du festival. Par ailleurs, cela permet de préparer cette sortie, une exposition de planches originales a lieu au Centre Culturel Canadien sous le titre « Paul à Paris », et l'auteur fait une tournée européenne. Le titre est un succès, porté par la presse et le milieu, notamment l'influente autrice Française Pénélope Bagieu, qui en parle sur son site et considère Paul comme « AU MOINS la meilleure BD de la galaxie. Fastoche[353]. » Le livre est un succès, et ses ventes relancées également au Québec, où ce premier prix à Angoulême est acclamé. Dans un échange informel, Michel Rabagliati m'a d'ailleurs parlé de l'« effet Félix Leclerc », expression désignant un Québécois qui, de retour au pays après un passage en France, y est encore plus acclamé qu'avant, comme validé par la puissance culturelle dominante. On peut le regretter mais c'est visiblement un ressenti de l'auteur. Il est toutefois possible de penser que ce très gros succès est un des éléments qui a joué dans l'autonomisation de la bande dessinée québécoise qui a suivi, soit la capacité du champ de la BDQ à « s'autodéterminer et à s'autoréguler en fonction de règles, d'intérêts et de principes de hiérarchisation qui lui sont propres[354] », et non pas seulement en fonction de comparaison ou en dépendance d'autres marchés.

De manière intéressante, c'est un album très ancré dans le Québec qui reçoit ce prix du Public, que ce soit linguistiquement, géographiquement, ou culturellement. Plusieurs passages auraient pu complètement perdre le lecteur européen, mais il semble y avoir pris goût et se laisser porter. Observons les trois éléments évoqués ci-dessus. L'ancrage linguistique est sans doute celui qui est déjà le plus observé, et c'est l'axe le plus réfléchi par l'auteur. Comme ce sujet a déjà été étudié dans la thèse, et va l'être plus avant sur d'autres corpus, et qu'Anna Giaufret consacre une étude de cas à *Paul* dans son

[352] Courriel du FIBD, 1er septembre 2025.
[353] Sur cette page on apprend, sans être certain que ce soit sérieux, qu'elle aurait même créé la page Facebook de *Paul*. Pénélope Bagieu, « Les grands esprits se rencontrent (dans leurs phobies, en tout cas) *», Ma vie est tout à fait fascinante*, 31 mars 2010, en ligne : https://www.penelope-jolicoeur.com/2010/03/les-grands-esprits-se-rencontrent-dans-leurs-phobies-en-tout-cas.html
[354] Voir Michaël Fortier, « Autonomie », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne : https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/153-autonomie

ouvrage[355], il ne me semble pas nécessaire de le creuser particulièrement. Cet extrait de l'entretien avec Xavier Guilbert précité est cependant intéressant à avoir en tête pour voir qu'il y a chez Rabagliati une volonté explicite de non-caricature à ce sujet. À ce titre, il se pose dans un rapport très différent de celui de *Magasin général*, quand bien même les auteurs ont tenté de « défolkloriser » l'ensemble, que ce soit dans la langue ou dans le choix d'un Québec réel et contemporain :

> **XG : Cela m'amène à un autre aspect que j'apprécie beaucoup dans vos livres, c'est l'aspect du témoignage. Non seulement dans les lieux, puisqu'il y a des gens qui se sont amusés à retrouver « les lieux de *Paul* », et plus encore, le témoignage quant à la langue. C'est une langue qui est québécoise sans être caricaturale.**
>
> MR : C'est cette envie de témoigner d'un pays. C'est une préoccupation majeure dans mon œuvre. Les personnages évoluent sur un décor, mais évoluent aussi dans une société, évoluent dans l'air du temps. Il y a aussi, je me sens comme une espèce de mission de parler d'un Québec réel, d'un Québec contemporain. Donc vous verrez jamais de — il n'y a pas d'orignal, de raquettes, d'ours noir, de cabane, de tempête de neige, les trucs comme ça. C'est pas ça — c'est pas ça Montréal, c'est pas ça le Québec, c'est une charmante ville. Je ne me vois pas non plus mettre à sacrer comme un charretier, parce que bon, quand un Montréalais va dire « tabarnak », c'est qu'il est vraiment en rogne. Il ne va pas lâcher ça à tout bout de champ. D'ailleurs, Fred Vargas fait un [sic] — *Sous le ciel de Neptune*, elle a écrit un roman policier qui se passe à Ottawa. Elle s'est complètement gourée, parce qu'elle n'y est pas allée elle-même, on voit très bien qu'elle a pris des informations de quelqu'un qui lui a raconté ce qui se passait au Québec, elle a fait un roman avec ça. Et elle s'est plantée, parce que ses personnages disent « bonjour, tabarnak ! ça va bien, câliss ? » Et ça, c'est complètement faux. On dit pas ça. On dit ça quand on est en rogne dans telle situation. Il faut les connaître, ces situations, il faut connaître les Québécois.
>
> Donc les décors, le pays, l'atmosphère, l'air du temps. J'en parle. Comment on élève nos enfants, quel genre d'humour on utilise. On voit l'architecture — très important pour moi, de voir la vraie ville. Montréal, c'est un genre de mini New York, c'est pas beau partout mais on s'en fout, même quand c'est laid je le dessine, il y a des coins de rue qui ne sont pas très poétiques mais je les fais pareil. Et puis les gens parlent vraiment comme on se parle par-dessus la table comme en ce moment, c'est pas un québécois appuyé, c'est pas du Michel Tremblay. Et puis c'est pas un français international non plus. C'est comme ça qu'on parle en ce moment à Montréal.
>
> J'essaie de brosser un portrait du Québec contemporain actuel juste, et je pense que j'y arrive. D'ailleurs, mes livres sont recommandés constamment par les libraires montréalais à des Français qui arrivent : « quelle bande dessinée on peut lire, on vient d'arriver à Montréal ? » On leur donne toujours *Paul*, parce que… parce que ça leur donne une sacrée bonne idée. J'ai eu beaucoup de bons commentaires d'Européens, de Belges, de Français, qui m'ont dit « oh oui,

[355] Anna Giaufret, *Montréal dans les bulles*, *op. cit*.

c'est très proche, c'est très proche de ce qu'on a vu quand on est arrivé à Montréal, c'est le Québec d'aujourd'hui ».

XG : Ça évite l'exotisme qu'on pourrait avoir…

MR : Oui, à tout prix, il n'y aura pas ce genre de truc[356].

Rabagliati veut donc avant tout dresser un décor crédible, et ancre ainsi une géographie. Comme l'évoque d'ailleurs Guilbert dans l'entretien, il y a une véritable cartographie possible des lieux de *Paul*. Si l'auteur change parfois des noms, tout peut se retracer. Dans un article dédié aux lieux et aux temporalités dans la série, Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier – qui est géographe – retracent ces chemins, et avec eux tout ce qu'ils ont de marqueurs socioculturels : évolution des routes, des décors… Des lieux très reconnaissables et aujourd'hui disparus se trouvent en effet dans les albums de *Paul*, comme le mythique restoroute Le Madrid, difficilement confondable avec ces tourelles hispanisantes et les sculptures de dinosaures qui l'entourent. Les auteurs de l'article vont plus loin en produisant même des cartes très précises des déplacements des personnages, une géographie principalement urbaine (et précisément montréalaise), qui peut même se reconstruire sur des axes plus lointains :

> Si l'on prend, par exemple, *Paul à Québec* (2009) et le moment où Paul se rend au chevet de son beau-père (RABAGLIATI, 2009, planches 137 à 140) qui vient de mourir, Rabagliati, dans le silence le plus total, nous fait quitter la maison de Paul, située à Ahuntsic, quartier péricentral de Montréal, traverser la périphérie résidentielle, puis industrielle et commerciale, pour terminer dans un espace périurbain où se trouve dans l'album la maison de repos *La Chesnaie*. En fait, nous pourrions très facilement suivre le parcours emprunté par Paul sur une carte de Montréal et découvrir que le centre de soin se trouve en réalité à Beloeil. Le réseau routier et autoroutier utilisé par Paul n'a rien de bien particulier : c'est celui qui structure toute ville d'Amérique du nord, voire toute grande ville. Montréal ne serait-elle pas de ce point de vue un genre de « mini New York » (GUILBERT, 2010) pour Rabagliati[357] ?

Cette géographie physique très marquée, à la différence par exemple d'un Delaf qui a un temps cherché une « ville universelle », n'est cependant pas un obstacle. Si Paul est ancré, jouant d'ailleurs parfois avec des fantasmes comme celui du « Montréal souterrain » *dans Paul dans le métro*, il ne perd pas le lecteur, d'où qu'il soit :

> Le jeu spatio-temporel pratiqué par l'auteur devient donc un instrument fondamental de la dramaturgie. Paul est résolument « de quelque part », ancré dans une identité qu'il fait partager à des lecteurs, certes prioritairement québécois, mais également étrangers[358].

[356] Xavier Guilbert, *op. cit.*
[357] Sylvie Dardaillon et Christophe Meunier, « La série *Paul* de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps », *Comicalités*, 17 avril 2013, en ligne. DOI : https://doi.org/10.4000/comicalites.1566
[358] *Ibib.*

Plus que tout pittoresque, cet ancrage est d'abord un gage d'authenticité dans un récit intime, il donne de la matière au personnage, de la consistance. Ce qui, ici encore, nous emmène aux référents culturels.

Dans le même article les auteurs relèvent une chanson québécoise passant à la radio et une discussion sur l'accent du chanteur, accent d'une région de Québec qu'un européen ne distinguerait pas d'un autre, mais le lecteur suit sans mal le récit. Qu'importe si tout n'est pas saisi, il est fait démonstration d'un quotidien, avec ses petits bruits de fond, ses banalités, ses sujets de discussion classiques. Plus encore que la musique, car sans connaître la chanson on peut tout de même voir qu'il s'agit d'une musique, un passage de *Paul à Québec* est édifiant à ce titre. Arrêtés en bord de route, les membres présents regardent le paysage dans une scène classique d'échanges familiaux. Ils parlent alors de politique, de l'indépendance, du référendum de 1995. Soudain Paul imite René Lévesque, Premier ministre indépendantiste mythique du Québec, ayant mené un référendum en 1981 mais décédé en 1995, ce que lui signale un de ses interlocuteurs en rappelant que c'était Jacques Parizeau le Premier ministre à cette époque. Paul dit alors « J'le sais, mais je préfère imiter Ti-Poil ». Ti-Poil est le surnom familier des Québécois pour René Lévesque, si des Européens peuvent avoir une vague idée de l'indépendantisme Québécois, cette discussion nécessite tout de même énormément de références : connaître les référendums, reconnaître une imitation physique de quelqu'un, un surnom… C'est bien que le sujet est ailleurs, en réalité le fond de la discussion n'est pas particulièrement intéressant, mais tout lecteur va comprendre que l'on représente là un échange familial classique, un peu nostalgique, qui refait le monde sans trop y réfléchir en mélangeant des référents familiers. Une scène universelle, mais sans évacuer la québécité.



Paul peut donc apparaître comme une réussite encore rare : un auteur québécois, qui parle du Québec contemporain sans chercher la caricature, avec un réel succès des deux côtés de

l'Atlantique. Cependant, si l'auteur semble bien vouloir éviter toute caricature, il ne peut totalement y échapper. En 2016, il publie ainsi *Paul à Montréal*, un album hors format reprenant de grands panneaux installés pour le 375e anniversaire de la ville. À partir d'un élément graphique régulier, Paul voyage à travers le temps et traverse des lieux clefs de la ville, des événements… Transformé en emblème touristique jouant du pittoresque, il entre évidemment dans le cliché. L'objet est particulier, cette « pittoresquisation » va avec l'objet du livre, et quand on incarne à ce point Montréal et la bande dessinée québécoise, il est sans doute difficile d'éviter ce genre d'opération. Paul et son auteur dépassent le simple cadre de la bande dessinée pour devenir une incarnation de la culture québécoise, pour le meilleur et pour le pire. Cela n'a cependant pas dégoûté les lecteurs puisqu'à l'occasion de la sélection de *Paul à la maison*, qui reprenait la forme classique des autres albums, par le FIBD, *Paul* reçoit le Prix de la série en 2021.

3) La génération blog : Iris et Zviane parlent au monde

Le début des années 2000 est marqué par un phénomène qui bouleverse l'écosystème de la bande dessinée : les blogs. Si le principe, une autopublication directe et la rencontre avec les lecteurs, n'est pas nouveau, la révolution est dans la simplicité technique. Sans aucune connaissance, il est facile de créer un blog chez un hébergeur et de poster ses images, avec la promesse de pouvoir toucher toutes les personnes qui naviguent sur Internet. S'il y a une certaine part d'illusion dans ce fantasme d'un Internet permettant de toucher les masses, les premiers grands succès des Blogs BD français sont d'ailleurs en partie le fait d'auteurs ayant déjà une carrière ou un minimum d'implantation dans le milieu – Boulet a déjà publié plusieurs albums, Mélaka a beaucoup d'auteurs dans sa famille et maquette la revue de BD *Psikopat*, Fafé publie un fanzine depuis des années –, il y a un réel engouement[359]. Cette séquence d'une dizaine d'années permet de révéler des auteurs et autrices (la part de femmes est notable dans le climat de l'époque) qui feront une carrière importante et marquent encore la scène, comme Pénélope Bagieu, Laurel ou Martin Vidberg. Et si Internet réussit à abolir certaines limites techniques, il peut également traverser des frontières géographiques : ainsi, plusieurs révélations des Blogs BD ne vivent pas en France, et certaines vivent même au Québec. Deux autrices incarnent nettement cette période, parce qu'elles ont une carrière autonome, tout en ayant collaboré (témoignant donc de l'élan collectif) et parce qu'elles ont publié aussi bien en ligne que dans l'édition conventionnelle : Iris[360] et Zviane.

[359] Julien Baudry, « Le phénomène des Blogs BD : un tournant décisif (2003-2009) », *Cases-pixels, Une histoire de la BD numérique en France*, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2018, p. 111-130.

[360] Au début de sa carrière, il arrive que son nom soit donné au complet : Iris Boudreau Jeanneau, ou juste Iris Boudreau. Notons au passage qu'Iris a un jour évoqué sur Instagram pouvoir voter aux élections françaises, par héritage direct d'un de ses parents, mais que née et ayant toujours vécu au Québec elle n'avait jamais demandé les papiers pour le faire tant cela lui semblait étrange. Encore une

Si les deux autrices se lancent dans la grande vague des blogs vers 2004-2005, il est important d'également noter leur présence dans un lieu peu étudié et pourtant important : le site BDAmateur. Créé en 1998, ce site français propose à une communauté d'auteurs amateurs de présenter leurs planches aux regards d'autres praticiens amateurs, qui donnent leurs avis, encouragements, conseils. En parallèle, il existe un forum alors très actif, une communauté d'échange, qui se poursuit sur des rencontres en réel, ou sur des messageries instantanées comme MSN. L'ayant moi-même pratiqué à partir de 2004, je peux témoigner du fait que le site, toujours actif, a une architecture, un design et un fonctionnement identiques 20 ans après. Le site propose donc sur sa page d'accueil les dernières planches postées, si l'on apprécie ce qu'on y voit, on a alors accès à une galerie pouvant présenter jusqu'à une dizaine de planches, et l'on peut avoir des informations sur l'auteur : petite bio, site, formulaire de contact… Nombre de collaborations sont nées ici. Il y a très tôt une présence visible du Québec, via notamment l'auteur Antoine Corriveau, inscrit dès décembre 2003 – même s'il indique sur sa fiche l'avoir en réalité fait en 2002. Dans un entretien donné pour les dix ans du site il se rappelle son inscription :

> C'était à l'époque du site en asp, sur l'hébergeur phidji. Pour être franc, j'ai mis du temps avant de m'inscrire car vu de l'extérieur, BDA me semblait un très gros site, très important, un peu dédié à l'élite de la BD dite « amateur ». En fait, je ne me figurais pas trop pouvoir exposer mes planches sur le même site que des gens comme SwaN, Everland, iRockZ, Labe, etc[361].

Il s'agit à l'époque d'auteurs pourtant globalement inconnus (et la plupart restent peu connus, même si Everland a obtenu un beau succès sous son vrai nom : Martin Vidberg), mais l'effet de loupe est là pour un jeune auteur amateur. Si Corriveau fait aujourd'hui une carrière remarquée d'auteur-compositeur-interprète et semble avoir quitté le monde de la bande dessinée, il est très investi, se déplace en Europe dès 2003 alors qu'il a 18 ans, voyage en étant hébergé chez différents membres du forum, etc. iRockZ, un des auteurs qui l'a tant impressionné, est aussi québécois, et sous son vrai nom (Félix Laflamme), il crée avec Corriveau une maison d'édition au Québec, Le Gramophone, tandis que d'autres auteurs Québécois apparaissent ponctuellement. Pour des noms qu'on croise par ailleurs dans le milieu imprimé on peut citer Sirkowski, oMR, Gonyea, daWish, Hugo Lessard, Francis Hervieux, etc., Ce dernier va d'ailleurs diriger le fanzine Québécois majeur *MensuHell*, où quelques auteurs européens venus de BDAmateurs sont publiés, même s'il se resserre cependant assez vite sur des auteurs locaux.

---

fois, une identité ne peut se résumer à une nationalité administrative.

[361] Philippe Gorgeot, « Entre quatre planches - Corriveau (BDA a dix ans) », Bdamateur, 10 juillet 2008, en ligne : https://www.bdamateur.com/entre4planches/10ans/corriveau. Preuve de l'importance de Corriveau, il avait déjà eu un dossier consacré à son travail en décembre 2005, honneur réservé aux membres les plus marquants ou actifs, voir https://www.bdamateur.com/entre4planches/corriveau/

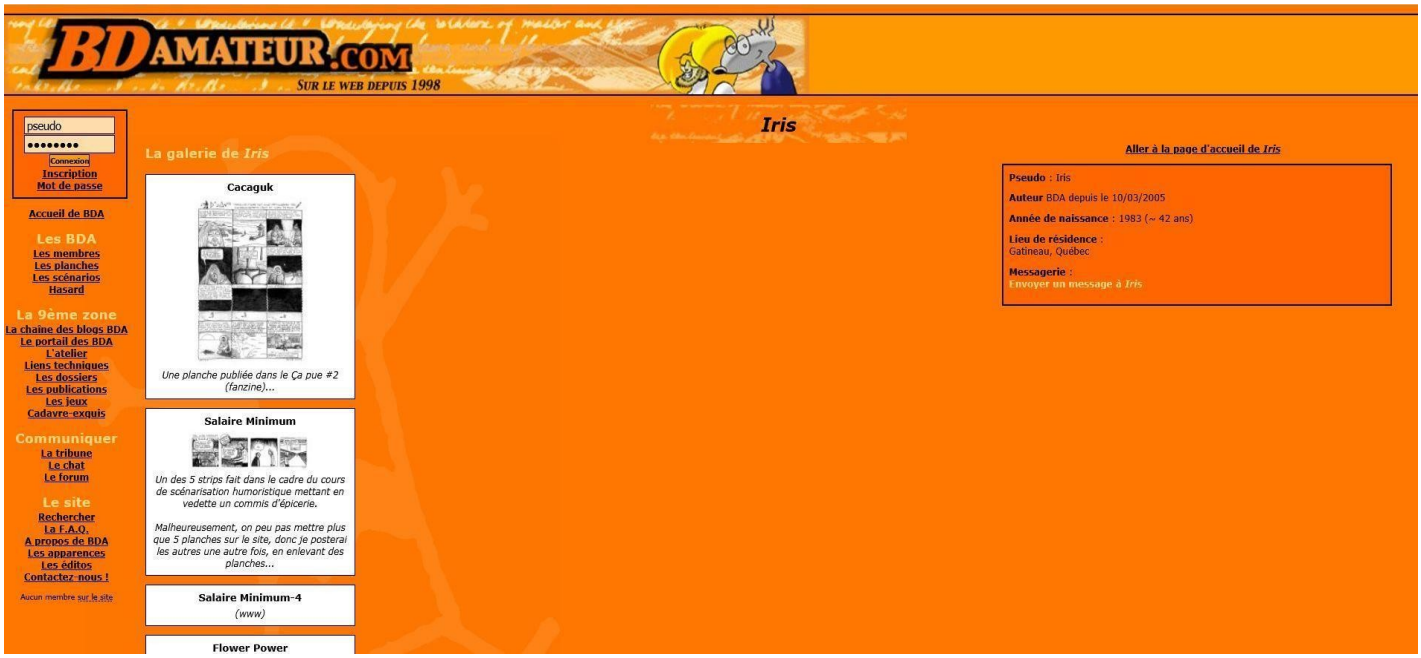


FIG 36 : Capture d'écran de la galerie BDAmateur d'Iris, les planches présentées datent de sa période d'étude et répondent souvent à des contraintes données en cours.

Le 10 mars 2005, Iris crée son compte sur BDAmateur. Il semble que son blog existe déjà mais la date précise est difficile à retracer, les plateformes ayant disparu. Zviane, elle, s'inscrit le 02 mai[362], autant dire que leur arrivée est simultanée. À cette époque, elles ne se connaissent cependant pas, les deux ont lancé leurs blogs et sont encore étudiantes, Iris en bande dessinée à Gatineau, Zviane en musicologie à Montréal. Le monde des blogs est un écosystème, avec ses stars, ses auteurs respectés, mais moins connus, ses amateurs complets, et puis le système des liens, des renvois, parfois des participations : être en lien sur un blog connu est une panacée. « Je me suis beaucoup rapproché d'Iris via les blogs et BDamateur, où elle était aussi, et on avait des correspondances avec des Français », explique Zviane en entretien[363]. Les deux autrices publient également assez vite des recueils papier de leurs blogs, *Dans mes rellignes* pour Iris en 2007 et *La plus jolie fin du monde pour Zviane* en 2008, toutes les deux chez Mécanique générale, sous la direction de Jimmy Beaulieu. Celui-ci quitte la structure peu après ce qui ne leur permet pas de tout de suite y republier.

En ligne, Zviane s'intéresse notamment aux mises en pages originales. Elle évoque ainsi le travail du blogueur Raphaël B., qui utilise le scrolling, le blog de Boulet, qu'elle rencontre à Gatineau :

[362] On peut voir la galerie d'iris ici https://www.bdamateur.com/bda/php/site.php?task=member&zone=gallery&member=480, et celle de Zviane ici https://www.bdamateur.com/bda/php/site.php?task=member&member=533&zone=gallery.
[363] Entretien avec l'autrice, janvier 2025, voir annexes.

je l'avais déjà vu pour l'interface que je trouvais un peu *funny funny* mais je l'avais pas vraiment lu, ça m'intéressait pas. Après l'avoir rencontré je suis allé le lire, et j'ai beaucoup aimé ça, on est devenu amis[364].

De son côté Iris se lie avec Lisa Mandel, autrice venant de *Tchô !*, comme Boulet, qui obtient une belle visibilité numérique avec son blog *Libre comme un poney sauvage*. Elle vient d'ailleurs la rencontrer en France, à une période où Zviane est en résidence à la Maison des auteurs d'Angoulême, elle passe la voir sur la route et elles sortent le fanzine *S'tie qu'on est ben* (2009), recueil de gags sur les Français et leurs clichés, notamment vis-à-vis des Québécois. Cette première collaboration est un test pour développer un blog à plusieurs, comme cela s'est parfois fait à l'époque, en créant des avatars plus ou moins fictifs :

> Notre principale source d'inspiration c'était le blog des Chicou chicou, animé par Boulet et Aude Picault[365]. C'était un blog de personnages fictifs, qui devait représenter une bande d'amis, mais nous on savait qui était vraiment derrière puisque c'étaient nos copains. On aimait beaucoup la formule, on voulait faire quelque chose comme ça, mais à notre sauce. Au fond, l'inspiration principale était française.

L'Ostie d'chat est lancé en mars 2019 sur http://legolaslove.canalblog.com, un site toujours consultable aujourd'hui. Les autrices, qui sont alors voisines à Montréal, y publient chaque semaine un épisode, réalisé alternativement par l'une ou l'autre, après s'être mises d'accord sur la trame générale. Très vite, Zviane repère qu'un certain nombre de lecteurs sont français, pour elle, cela tient grandement au système de renvois et référencements propres aux blogs que nous évoquions précédemment :

> On avait beaucoup de lecteurs français, à mon avis parce que Boulet nous a fait beaucoup de pub. On avait aussi des invités parfois, qui ont dessiné des pages, c'est arrivé trois fois et c'était toujours des Français : Boulet, Wouzit et un récit par Marine Blandin et Sébastien Chrisostome. Donc c'est possible qu'ils nous aient amené du public aussi.
>
> Quand on lisait les commentaires, on se rendait compte qu'il y avait beaucoup de Français ? rien qu'à la façon d'écrire on pouvait deviner, je me souviens qu'on était un peu surpris qu'il y en ait tant que ça car c'était très québécois, mais c'est vraiment Boulet qui nous envoyait des lecteurs.

On peut s'étonner qu'en appelant des amis blogueurs dans leur feuilleton, les autrices ne se soient appuyées que sur des Français, ou perçus comme tels – né à Montréal, Chrisostome est sans doute Canadien, mais il a grandi en France après ses dix ans, pays où il se forme à la bande dessinée, étudie et travaille. Si le cas de Boulet paraît logique vu son aura dans le milieu des Blogs BD et ses liens forts avec les autrices, on aurait pu

[364] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XII pour cette citation de Zviane et les suivantes.
[365] La première version du blog est également animée par Domitille Collardey et Olivier Tallec. Lisa Mandel, Erwann Surcouf et Ohm les rejoignent ensuite.

s’attendre à voir au moins une contribution québécoise, d’autant que les autrices évoluent bien dans ce milieu. Mais ces rares incursions d’autres auteurs sont aussi sans doute avant tout des réalités interpersonnelles – une exploration du site de la Maison des auteurs d’Angoulême nous apprend par exemple que Blandin et Chrisostome y étaient en résidence dans une période proche de celle de Zviane.

Malgré ce lectorat, *L’Ostie d’Chat* est très québécois : l’intrigue se situe dans un Montréal très reconnaissable, le vocabulaire n’est pas retravaillé – y compris lorsque les planches seront éditées chez Delcourt, éditeur français. Dirigée par Lewis Trondheim, la collection Shampooing publie déjà plusieurs blogs, dont ceux de Mandel et Boulet. Sans surprise, c’est ce dernier qui transfère le projet à son éditeur, et permet l’édition – il ne demande ni le retrait du blog, ni de changement des textes. Le premier volume paraît alors que la série n’est pas encore terminée, ce qui influe nécessairement sur sa création. De manière générale on ne peut pas avoir le même rapport, éventuellement naïf et sans conséquence, au lectorat au début d’un feuilleton qu’après 300 pages, mais on constate que même en approchant la fin du récit et alors que les autrices savent qu’il sera majoritairement diffusé en France, la québécité n’est pas estompée. Cette page, la 385e, en témoigne bien, que ce soit dans le vocabulaire ou les lieux évoqués, précisément situés :



Il y a là une certaine logique, remettre un français plus standard en plein milieu de la série aurait sans doute sonné assez étrange, comme le rappelle Zviane « au début notre public c'était des Québécois, il n'y avait donc pas à faire "comme si", on ne pensait vraiment pas aux Français et encore moins à le faire publier en France. » Il semble que les autrices auraient cependant été prêtes à des concessions pour cela, Trondheim est une idole de cette génération d'auteurices, et il y a des avantages évidents à la publication en Europe, déjà étayés par plusieurs témoignages, mais aucune demande n'a été faite.

Au rang des intérêts à publier chez Shampooing, outre la distribution (qui permet des ventes incomparables à un titre publié uniquement au Québec), l'autrice parle

d'avances « faramineuses », expliquant avec transparence avoir touché 12 500 € par volume. Si la somme était certes divisée en deux, elle n'avait obtenu que 1000 $ CAD d'avance pour son livre chez Mécanique générale. Il n'y a là guère de comparaison, d'autant que l'euro est plus fort que le dollar canadien. Il y aurait sans doute une nuance à apporter, non pas sur l'intérêt de signer chez Delcourt plutôt que chez un éditeur québécois de taille moyenne, mais sur l'aspect uniquement national. Delcourt n'est pas qu'un éditeur français, c'est aussi un des plus gros éditeurs de bande dessinée du marché francophone, ses avances sont aussi dues à sa force de frappe. Si Zviane et Iris avaient signé chez un petit éditeur français, l'avance n'aurait sans doute pas été si différente d'un éditeur québécois comme Mécanique générale, qui les avait déjà publiées. Il aurait même été possible qu'il n'y ait pas d'avance du tout, une pratique courante chez les petits éditeurs contre un plus gros pourcentage sur les ventes. Malgré cette force de frappe commerciale, et les régulières venues des autrices en France, aucune tournée spécifique n'a été portée par l'éditeur, en dehors de dédicaces communes à Angoulême.

Enfin, notons que comme dans *Les Nombrils*, au-delà du vocabulaire, on peut retrouver des indices culturels. Ceux-ci sont majoritairement transparents. Dans notre échange, Zviane prend l'exemple d'un lecteur ne comprenant pas le nom d'un plat chinois :

> Pour sa défense le chow mein c'est une grosse référence à un film québécois, des références de ce genre il y en a une couple comme ça. Par exemple à un moment Jean-Sébastien dit à sa nouvelle copine, qui est indienne, « T'as de la neige dans tes mitaines », ça aussi c'est une réplique d'un film culte québécois, *La Guerre des tuques*, mais c'est pas grave si tu l'as pas.

Le cinéma québécois, comme sa littérature, reste massivement méconnu du public français, ici on comprend donc que les autrices ont certes parsemé de clins d'œil leurs pages, mais d'une manière à ne pas exclure un lecteur d'une autre francophonie, ou n'ayant pas la même culture médiatique.

Après l'expérience réussie de *L'Ostie d'Chat*, Iris et Zviane ont continué une riche carrière d'autrices. Première autrice publiée par Pow Pow (*Apnée*, 2010), éditeur distribué en Europe depuis 2016, Zviane est une fidèle de leur catalogue et y a publié sept titres. Iris a rejoint le catalogue de l'éditeur en 2021, avec un recueil de fanzines puis une réédition d'un ancien titre, elle illustre ou écrit également de nombreux livres, et publie à partir de 2015 *Les Autres* dans la magazine jeunesse de vulgarisation *Curium*[366]. Un premier album paraît en 2016 chez Bayard Canada, et chez Delcourt pour l'édition

[366] À partir de 2023, la série est dessinée par Xavier Cadieux.

européenne. Contrairement à *L'Ostie d'chat* l'éditeur ne semble pas satisfait puisque s'il existe quatre tomes de la série au Québec, un seul a été publié par Delcourt. Si la force de frappe de l'éditeur français est sans doute incomparable, il publie aussi une telle masse que l'on peut vite s'y noyer, d'autant plus avec une série inconnue. Au Québec, le tirage initial a peut-être été moindre, mais *Les Autres* bénéficient de l'appui d'un magazine très populaire, ancré dans le public, qui permet donc sans doute une bien plus forte fidélisation et donc un plus grand succès des albums.

Entre une série très québécoise qui obtient un réel succès en Europe et des suites de carrière indiquant que ce chemin n'est pas une évidence, ces deux autrices ont toutefois, comme Paul, assurément permis d'assumer un imaginaire jusqu'alors peu visible hors du champ de la bande dessinée alternative.

En regard de leur parcours, et pour accompagner la deuxième décennie du XXIe siècle, je vais maintenant m'intéresser à deux autres autrices qui ont également fait partie de la vague des Blogs BD et dont, si elles n'ont jamais collaboré, l'œuvre comme les parcours offrent un formidable support à une lecture comparée.

4) Juli Delporte & Mirion Malle, deux parcours d'autrices franco-québécoises[367]

Quand j'évoquais Loisel et Tripp, j'insistais bien sur l'aspect assez commun de l'émigration de Français au Québec, et sur le fait que d'autres figures d'émigrants devenant voix de la bande dessinée québécoise pouvaient se dessiner. À ce titre, il paraît extrêmement intéressant d'observer le parcours des deux autrices, bien distinctes mais aux traits communs, appartenant à une tout autre génération et s'inscrivant dans un autre champ de bande dessinée que le « franco-belge » classique auquel appartient *Magasin général*[368], même si d'autres ouvrages de ses auteurs peuvent s'en éloigner. Les figures de Juli Delporte et Mirion Malle, qui ont à la fois des croisements thématiques et de parcours, se sont imposées. L'aspect thématique commun – le réveil et l'affirmation d'une identité LGBT[369] –, n'est pas notre sujet ici, leur appartenance à la même sphère

[367] Une partie de ce chapitre s'appuie sur l'article suivant : Maël Rannou, « Deux autrices franco-québécoises : itinéraires croisés de Julie Delporte et Mirion Malle », *@nalyses : Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 18 (n° 2), automne 2024. DOI : https://doi.org/10.7202/1115189ar Depuis la parution, Delporte a fait évoluer la graphie de son prénom, et nous suivons ici cette nouvelle écriture.

[368] Même si son format peut paraître un peu plus grand et que les volumes font plutôt 68 pages que 48, se rapprochant d'ailleurs en cela des albums types franco-belge des origines, la forme apparente d'un album à première vue reste celle des albums traditionnels du secteur.

[369] Je l'ai exploré dans Maël Rannou, « Delporte et Malle, deux regards queers en évolution », *Inverses* n° 23/24, octobre 2024, p. 51-65.

alternative et au même éditeur est plus signifiante pour cette recherche, mais c'est l'aspect identitaire de leurs œuvres qui en est le point d'orgue. Elles illustrent ainsi pleinement cette bande dessinée québécoise des années 2010 et notamment la force d'une alliance entre inscription au Québec et dialogue constant des deux côtés de l'océan.

Juli Delporte naît en 1983, de neuf ans l'aînée de Mirion Malle. Elle émigre au Québec pour ses études en journalisme puis en cinéma, mais est surtout active dans le monde de la bande dessinée, comme animatrice radio, critique, organisatrice d'événements (Les 48 h de la BD de Montréal notamment). Proche du groupe des éditions « Colosse », qui émerge autour des ateliers de bande dessinée du Cégep du Vieux Montréal, où elle suit des cours de Jimmy Beaulieu et David Turgeon, elle publie son premier fanzine, *Encore ça*, en 2008 dans la structure. Elle y évoque un trauma d'enfance et pose déjà plusieurs bases de son travail (qui peut cependant s'en éloigner) : autobiographie, thème lié au patriarcat ou à l'émancipation face à lui, approche graphique au crayon. En 2013, elle publie le livre jeunesse *Je suis un raton laveur* chez La courte Échelle et le *Journal*, autobiographie de rupture d'abord publiée en ligne sur son blog, puis chez l'éditeur canadien anglophone Koyama Press. La parution en français, la langue originale, a lieu l'année suivante chez L'agrume – il a rejoint le catalogue de l'éditeur québécois Pow Pow en 2020.

Si elle a alors publié plusieurs fanzines et effectué une résidence d'artiste au Vermont, autre sujet central du *Journal*, ces deux publications à compte d'éditeurs assoient une légitimité de dessinatrice dont on sent qu'elle a longtemps été auto-contestée. L'affirmation comme autrice n'est pas qu'externe, tout le *Journal* raconte cette difficulté à se ressentir comme une dessinatrice en vivant avec un compagnon dont elle admire le talent, et qui l'étouffe. La publication régulière du *Journal* permet un autre tournant salvateur : celui de l'usage du crayon de couleur, une constance de l'œuvre à venir, *a minima* celle en bande dessinée[370]. Cette découverte accompagne la résidence et la rupture, tant d'événements qui semblent permettre l'affirmation de Juli Delporte comme autrice. Si l'autrice a toujours dessiné, elle se décrit plutôt comme une enfant qui écrivait et explorait des pratiques artistiques :

> En fait, tous les arts m'intéressaient. On avait une petite caméra vidéo à la maison par exemple, et très vite je l'ai prise pour faire des choses. J'ai toujours été très interdisciplinaire mais plutôt douée avec le langage, je rêvais davantage d'être écrivaine que dessinatrice[371].

[370] Un titre de poésie illustrée de gravures comme *Décroissance sexuelle* (L'Oie de Cravan, 2021) est en noir et blanc, mais la technique est toute autre.
[371] Entretien avec l'auteur, voir Annexe VII.

Elle va pourtant petit à petit être perçue comme une dessinatrice importante de sa génération, autrice complète certes, mais avec un style graphique aisément reconnaissable. Ce dessin s'associe à un goût de récit de soi, même si sa deuxième bande dessinée, *Je vois des antennes partout* (Pow Pow, 2015), se présente en fiction au « je », et a une inscription de plus en plus claire dans le champ des sciences sociales. Dans un des rares articles universitaires écrits au sujet de Delporte, Amélie Ducharme pointe d'ailleurs assez bien ce tournant, ainsi que l'interdisciplinarité constante de l'œuvre, même si elle ne s'attarde pas tant sur le dessin :

> La narratrice de Delporte appréhende les objets familiers avec curiosité, les élevant même au-dessus des mots et des dessins, qu'elle considère fragiles, éphémères. Ce faisant, elle choisit d'envisager la création littéraire comme une pratique artisanale, imparfaite, qui se doit d'être à la fois réconfortante et utile. Il semble que Delporte ne souhaite plus voir en la littérature une forme d'art hors d'atteinte, mais bien un travail tout aussi beau que bénéfique et ouvert sur le monde. […]
>
> Si l'engouement contemporain pour les études culturelles et interdisciplinaires informe la présence de procédés graphiques et de réflexions sur le genre chez Delporte, c'est aussi que les dessins de l'autrice s'allient à son raisonnement pour créer un art pédagogique, qui « *fait savoir*[372] ».

Delporte construit en effet une œuvre de plus en plus féministe, puis ouvertement queer, avec *Moi aussi je voulais l'emporter* (Pow Pow, 2017) puis *Corps vivante* (Pow Pow, 2022), qui permet de tracer depuis le journal l'évolution de sa pensée intime et politique. Cela va de pair avec une évolution graphique, le dernier titre s'éloignant des codes habituels de la bande dessinée, et présente des suites de dessins pleines pages dont les textes rebondissent parfois de manière surprenante, une pratique qu'elle assume en expliquant réaliser les textes et images séparément, en les associant dans un second temps[373]. Très libre dans son approche créative, Delporte a obtenu plusieurs succès d'estime et publics, *Moi aussi je voulais l'emporter* étant considéré comme une des bonnes ventes de l'éditeur pour ce type d'ouvrage. Très porté par son autrice, qui n'hésite pas à tourner en librairie et festivals aux sorties d'ouvrages, il a obtenu un bel accueil des deux côtés de l'Atlantique et fait de Delporte une des voix importantes de la bande dessinée contemporaine québécoise. Différents signaux peuvent consacrer cette place, ainsi de la présence assidue de l'autrice au Festival de bande dessinée de Montréal

[372] Amélie Ducharme, « Valoriser ce "petit sac de femmes inspirantes" : réécriture intime et illustrée de l'histoire littéraire chez Delporte », *Fémur* n° 7, printemps 2023, en ligne : https://revuefemur.com/index.php/2023/06/10/valoriser-ce-petit-sac-de-femmes-inspirantes-reecriture-intime-et-illustree-de-lhistoire-litteraire-chez-delporte/
[373] Mathilde Loire, « Juli Delporte : "Je ne voulais pas d'un livre de coming-out" », *Bodoï*, 26 avril 2023, en ligne : https://www.bodoi.info/julie-delporte-je-ne-voulais-pas-dun-livre-de-coming-out.

(attestée au moins dix fois depuis 2012[374]), de la sélection à plusieurs prix réservés aux auteurices du Québec (Bédélys, Bédéis Causa, Grand prix du livre de Montréal…) ou de l'invitation en janvier 2023 à participer à une table ronde sur « Une certaine bande dessinée québécoise » au Festival international d'Angoulême, avec des figures tutélaires comme Julie Doucet (alors présidente), Obom, Siris et Marc Tessier[375]. Elle y incarne alors la voix de la jeune génération québécoise post-2000 face à un panel d'auteurices ayant débuté dans la deuxième moitié des années 1980. Une belle évolution pour celle qui, en 2005, était une Française expatriée ne s'imaginant pas vraiment en droit de se penser dessinatrice, et sans doute encore moins Québécoise. On peut toutefois noter que toute l'œuvre publiée de Delporte a débuté quand elle vivait déjà au Québec, où elle est en quelque sorte née autrice.

Le parcours de Mirion Malle a des similitudes mais aussi des différences. Si elle se fait également connaître par son blog et publie également ses premiers titres vers 2013-2015, elle est nécessairement plus jeune à la parution. Rendue populaire par son site *Commando culotte*, qui décrypte la culture populaire avec un angle féministe, les planches sont publiées en album alors qu'elle est encore étudiante, passant de Paris à Bruxelles. Ce transfert géographique s'accompagne d'ailleurs d'un transfert artistique puisqu'elle passe du désir de théâtre, qu'elle étudiait alors, à des études à plein temps sur la bande dessinée. Mirion Malle n'a pas d'attaches québécoises mais affirme avoir été marquée par la découverte de cette francophonie si méconnue lors d'un spectacle de Wajdi Mouawad, alors qu'elle est adolescente. Si elle n'est plus une grande admiratrice de ce dramaturge, il forge son premier contact avec le Québec. Mirion Malle visite une première fois le Québec grâce à une bourse artistique accordée par la Belgique francophone, puis y retourne pour réaliser des ateliers lors d'un colloque féministe à l'UQAM en 2015. Elle profite alors de l'occasion pour rester tout l'été et réfléchir à un plan pour s'y établir, ce sera un master en étude de genre dont la deuxième année peut se faire au Québec. À partir de là, elle cherche à rester sur le territoire[376]. Installée au Québec, elle commence à produire pour la scène locale : on la retrouve au programme du Festival de bande dessinée de Montréal de 2017 à 2022, elle donne des interviews à la presse québécoise, etc. De manière significative, son œuvre se « québécise » nettement, même si ses éditeurs restent tous français jusqu'en 2020, la grande majorité de ses livres étant publiés par le Montreuillois La Ville brûle. En 2018, elle autoédite une partie de *C'est comme ça que je disparais*, un

[374] Site du festival : https://www.fbdm-mcaf.ca/festival-bd/invites/invite/44/julie-delporte.
[375] Je modérais cette table ronde, et peux témoigner que le choix du plateau est venu du FIBD, la considérant donc comme la personne idéale pour cet échange.
[376] Entretien avec l'auteur, voir Annexe VIII.

récit sur la dépression qui est pleinement ancré dans un décor montréalais, et en épouse le vocabulaire. Le titre est sélectionné au Bédélys Indépendant, qui honore la meilleure bande dessinée en langue française autoéditée ou autodistribuée au Québec. Il n'est pas question de nationalité[377] mais cette sélection est un important signe d'acceptation comme autrice québécoise.

Lorsque le récit complet paraît en album chez La Ville brûle, une édition sort parallèlement chez Pow Pow, uniquement pour le Québec. Une stratégie spécifique qui a déjà pu être aperçue chez Guy Delisle ou chez Jimmy Beaulieu, avec dans ce cas d'autres éditeurs concernés. Après *C'est comme ça que je disparais*, *Adieu triste amour*, seconde longue fiction solo de Mirion Malle, bénéficie aussi d'une double édition. Une manière pour l'autrice, outre de pouvoir conserver ses droits sur un territoire où elle vit et crée, de travailler avec un éditeur québécois et de là encore marquer une implantation forte dans l'écosystème, et de ne pas se contenter du public français. Dans notre entretien, elle explique clairement les différentes raisons qui la poussent à élaborer cette stratégie pour une partie de ses publications, où l'on reconnaît des arguments déjà mobilisés par d'autres auteurs :

> Je vis ici et j'ai autour de moi plein d'amies et de connaissances qui sont du milieu de la bande dessinée, et qui travaillent pour Pow Pow. Je parlais d'Iris, elle publie là-bas, je suis colocataire de Sophie Bédard, c'est une de leurs autrices phares, j'aime aussi beaucoup ce que font Catherine Ocelot ou Juli Delporte… Quand on aime la bande dessinée québécoise contemporaine forcément on tombe sur Pow Pow et sur Luc [Bossé], qui est quelqu'un de vraiment très agréable et avec qui travailler est un bonheur. Donc forcément quand je voyais tout ça, j'avais envie de publier chez lui.
>
> Bon, il y a aussi des raisons économiques, je trouvais étrange que mes livres soient importés dans le pays où j'habite, et soient donc plus chers pour les gens de mon environnement. Et même pour moi, quand il y a des ventes dans des pays étrangers il y a moins d'argent souvent, là j'ai gardé par contrat mes droits pour le Québec, ça me permet et d'avoir des livres moins chers, et de les voir mieux défendus sur le territoire. Après je ne fais pas ça pour tous les livres, il y a eu le premier et *Adieu triste amour*, ils sont vraiment parus presqu'en même temps dans les deux pays, mais je ne garde pas forcément les droits pour mes albums jeunesse qui ne seraient pas publiés par Pow Pow par exemple. Je trouve ça important pour ces raisons, aussi parce que j'ai envie d'être publiée là où sont publiées mes amies, d'être dans cet ensemble ça me plaît.

Les raisons évoquées sont donc autant économiques qu'affectives et symboliques. À la différence d'une Juli Delporte, qui a toujours créé ses bandes dessinées alors qu'elle

[377] À la différence des bourses du Conseil des arts et culture du Canada, qui nécessite a minima le statut de résident permanent.

était résidente du Québec, Malle a dû négocier avec son succès déjà existant, un public et un écosystème éditorial déjà constitué. Elle a ainsi dû naviguer dans une identité à la fois plus nouvelle et plus visible, dont la trace se ressent paradoxalement plus nettement dans le travail, et qui se performe jusqu'à la décision de donner deux éditions francophones à ses ouvrages. Ce transfert est d'autant plus fort que les albums de Pow Pow sont malgré tout différents des albums français. Le processus de retraduction est marginal, incomparable à celui effectué dans les *Chroniques de jeunesse* de Delisle, mais quelques textes sont modifiés, alors même que les récits de Malle se passent à Montréal et sont en français québécois, mais d'un français québécois qui doit être compris par des Français, et est donc validé avant publication par son éditrice sur storyboard. Au Québec, certains textes sont alors modifiés, laissant imaginer une nouvelle correction, voire un rétablissement d'une volonté originale, il s'agit en tous cas d'une intéressante négociation de la québécité qui mérite d'être étudiée.

Comme pour Guy Delisle, j'ai relevé les différences que j'ai pu repérer dans les deux éditions d'*Adieu triste amour*, le détail se trouve en Annexes. On constate qu'elles restent assez peu nombreuses et principalement liées aux scènes de colères (« larguer/laisser », « gueule/yeule »). Nous pouvons cependant relever deux scènes qui semblent exemplaires de ces corrections. Si *Adieu triste amour* est une fiction, le personnage semble bien inspiré de la vie de Malle – c'est une autrice de BD française émigrée à Montréal –, et il y a une différence linguistique notable entre elle et ses relations françaises, croisées en festival ou en visio, et québécoises. Le décalage de l'expatriée qui a « pris » des expressions est décrit quand ses amis se moquent d'elle alors qu'elle dit « full nice » : « "Full nice" haha, oh la la, excuse-nous, madame Québec, regardez-la parler le langage local ! » (p. 36) « Full nice » est donc bien pris comme un symbole d'expression québécoise. De fait, cela ne se dit pas en France. Pourtant, dans l'édition québécoise ce qui apparaît comme un symbole d'anglicisme québécois pour des Français devient « full fine », terme en effet moins compréhensible pour un Français, que l'on imagine plus idiomatique pour un Québécois. Quoiqu'il en soit, il y a comme une ironie à ce que ce qui représente le québécisme dans l'album soit corrigé pour sa publication québécoise.



FIG 38 : Mirion Malle, comparatif entre la version française et québécoise de la page 36 d'*Adieu triste amour*, La ville brûle/Pow Pow (la différence du bord droit de la 2e page est uniquement liée à des questions de scan).

Dans l'autre sens, mais de manière moins fortement symbolique, une correction culturelle a lieu quand le personnage de Farah (Français) parle du « SAMU », traduit dans la version québécoise par « les urgences » (p. 101). La logique idiomatique est aussi comprise, le Québec n'utilise pas le terme SAMU, mais puisqu'il s'agit de personnages évoluant dans des sphères linguistiques différentes la conservation aurait pu faire sens. Ici, on peut formuler l'hypothèse que l'autrice, française, avait naturellement écrit « SAMU », les corrections ne sont donc pas venues que d'un sens, plaçant son texte au cœur de cet enjeu biculturel.

Les deux parcours sont donc bien différents, et avec eux les stratégies. Malgré ces distinctions, il y a cependant chez elles-deux différents aspects de l'appropriation de la québécité qu'il est intéressant de confronter encore plus directement dans une comparaison des approches, tant elles se rejoignent.

Dans les deux cas, la question de la place des femmes dans la scène québécoise semble avoir joué un rôle. Malle l'affirme directement, dans un entretien donné à la radio canadienne elle indique :

> C'est vraiment pas nice d'être une fille dans les festivals de BD par exemple, il y a beaucoup de micro-agressions ou d'agressions tout court, ou de harcèlement […] ici c'est quand même plus calme, ça ne veut pas dire que le sexisme n'existe pas, mais c'est quand même plus confortable de vivre à Montréal que de vivre en France ou en Belgique[378]

De son côté, si Juli Delporte ne l'a pas indiqué aussi directement, il est à noter que les 48 h de la bande dessinée de Montréal étaient quasiment paritaires, et que cet aspect est relevé par Ducharme, qui considère même que l'affirmation québécoise de Delporte peut-être rattachée à son genre :

> Les œuvres féministes autobiographiques de Delporte sont également distribuées en France, pays qui a vu naître et grandir cette artiste, mais elles appartiennent davantage au champ de la bande dessinée québécoise, où « [l] e pourcentage de femmes […] est apparemment plus élevé que dans le milieu francophone européen, notamment chez les jeunes générations (Giaufret, 2021 : 54)[379] ».

Si le tableau québécois n'est sans doute pas idyllique à propos des discriminations de genre, il y a en effet une compréhension plus acceptée de ce sujet. Et quoiqu'il en soit, il est certain que l'affirmation féministe de Delporte se fait au Québec. Au-delà de la simple origine nationale et du statut d'expatriées, les deux autrices partagent donc beaucoup de points communs. La québécité de leurs œuvres n'est pour autant pas vraiment équivalente, cela peut s'étudier dans le contenu même – ce qui a été commencé avec Mirion Malle –, du point de vue de la réception et d'un strict point de vue administratif.

Le contenu des œuvres est ainsi distinctement québécois. Sur le vocabulaire, les deux autrices indiquent ne pas chercher particulièrement à surperformer le français québécois, mais simplement vouloir écrire des dialogues comme elles parlent et entendent. L'étude des œuvres montre, de manière peut-être paradoxale, un vocabulaire beaucoup plus marqué chez Malle que chez Delporte, bien qu'elle ait émigré beaucoup plus tard. Plusieurs raisons l'expliquent, outre une approche tout simplement personnelle d'une question intime, la langue. La raison centrale est sans doute la différence dans les processus narratifs : Juli Delporte est quasiment toujours sur le mode du récit continu à la première personne, elle utilise assez peu les codes classiques de la bulle et opte pour des découpages très libres, quand Mirion Malle utilise une forme plus classique, et pour ces deux titres propose des fictions, où le dialogue est régulier. Or, c'est dans les dialogues, qui simulent l'oralité, que les spécificités langagières sont les plus fortes. Par ailleurs, nous avons vu que dans son deuxième titre étudié, Malle joue beaucoup des différences de

[378] On dira ce qu'on voudra, « Mirion Malle, la superbédéiste féministe qui joue dans les grandes ligues », Radio Canada, 29 mai 2019, en ligne : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/entrevue/119696/mirion-malle-marion-mille-bedeiste-ligue-des-super-feministes

[379] Amélie Ducharme, *op. cit.*

langue entre Québécois et Européens chez ses personnages, tout en ayant une approche plus active et diversifiée selon les personnages. Dans notre échange, elle pose cependant les choses assez simplement, pouvant rappeler la manière dont Delaf évoque les décors des *Nombrils* :

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

Le cas de ce personnage émigré est riche puisqu'il constitue une sorte de médiane. Juli Delporte n'a pas ce souci, elle parle pour elle et donc dans son vocabulaire. À la lecture, il n'a pas semblé que le français québécois prenait de plus en plus de place dans les livres, il faudrait sans doute faire un relevé plus fin, il est cependant notable qu'il n'ait jamais été caché, même dans le premier titre, sorti en France. Ainsi, des pages du *Journal* laissent déjà glisser quelques termes de français québécois : « souper », qui peut être utilisé en France mais reste rare, « blonde », etc.

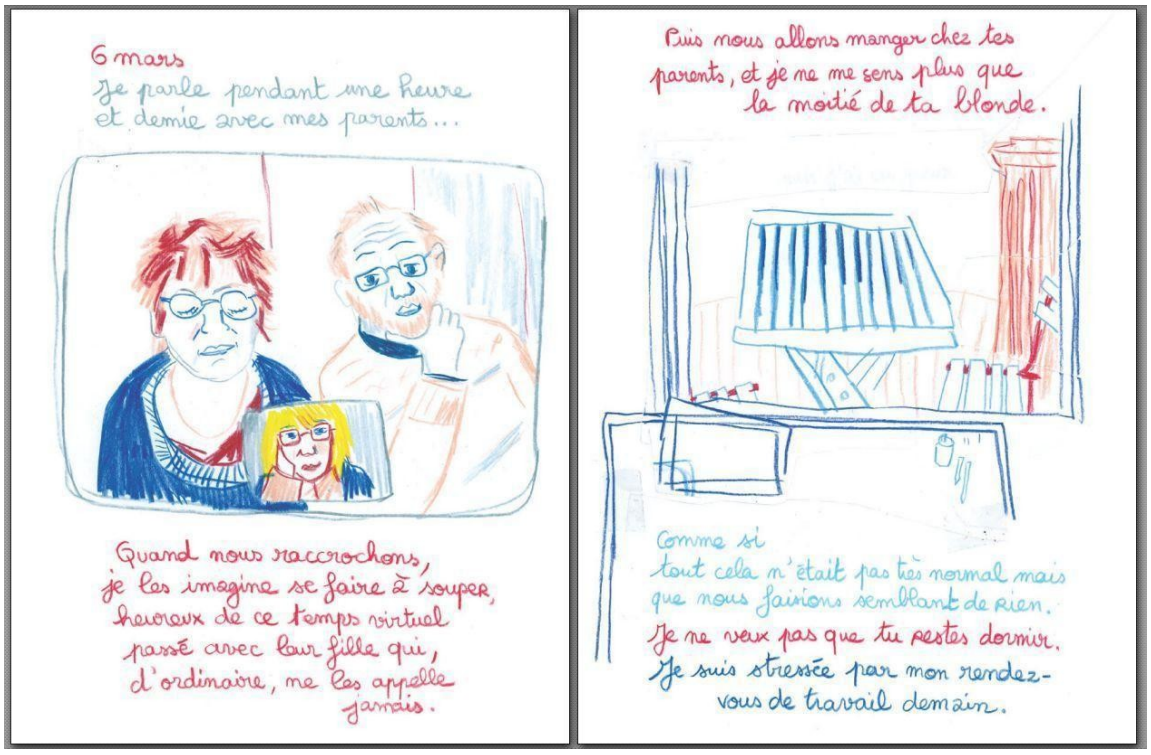


FIG 39 : Un des cas de québécisme, légers, chez Juli Delporte, *Journal*, L'Agrume, 2014, n. p.

Il n'y a pas d'effet particulièrement performatif dans la langue de Delporte, mais le Québec est naturellement présent au « je ». C'est une des traces les plus notables malgré tout car les récits de Delporte sont finalement très déconnectés du décor, bien que profondément ancrés dans le réel. Les choix graphiques de Delporte sont souvent centralisés sur le zoom plutôt que sur le plan large, et beaucoup de ces récits ont des lieux géographiques très vastes : *Journal* se passe au Québec et dans le Vermont, voire à Berlin, *Moi aussi je voulais l'emporter* mêle des souvenirs d'enfance en France, une résidence en Finlande, Montréal, un court séjour à New York et en Grèce quand *Corps vivante* abandonne quasiment toute inscription territoriale – même si les plantes dessinées lors de promenades sont sans doute très situées géographiquement, mais cela n'est pas sensible pour un non-botaniste. Des lieux sont évoqués dans *Journal*, très ponctuellement une rue, mais le décor est globalement très peu présent. C'est le cas des autres livres, et il est d'ailleurs frappant de constater combien les bâtiments d'Helsinki sont dessinés quand ceux du Québec sont quasiment absents de *Moi aussi je voulais l'emporter* : un dessin p. 63-64, un autre p. 71. Il n'y a sans doute pas d'acte délibéré dans ce choix, mais il est intriguant de voir combien d'autres décors apparaissent, parfois liés à des lectures et non à des visites : Chernobyl en lisant Alexievich, les plages de Saint-Malo en lisant Mannix (*Moi aussi je voulais l'emporter*, p. 67 et 84). Plus qu'une volonté précise, c'est une démarche artistique générale qui s'attache beaucoup à l'évocation, est marquée par les voyages et se recentre au fil des albums sur du plus petit. Malle de son côté, plus classique, dessine des rues, des maisons et décors reconnaissables. Depuis Montréal d'abord, puis va consacrer le chapitre deux d'*Adieu triste amour* à une ville perdue en Gaspésie, ce qui a une réelle importance pour le récit, le personnage expliquant bien ses pérégrinations en bus au sein du Québec (p. 156). Si les raisons en sont sans doute bien liées aux pratiques artistiques, il reste qu'il ressort de cette analyse que la québécité est bien plus marquée chez Malle que chez Delporte.

La réception est une autre question intéressante. Interrogée, Delporte ne perçoit pas vraiment de différence entre les territoires, mais note qu'une autrice populaire du catalogue Pow Pow comme Sophie Bédard ne traversait alors pas vraiment l'Atlantique (une donnée qui évolue sans doute, comme en témoigne la sélection de *Félixe et la maison qui marchait la nuit* au Fauve jeunesse du FIBD 2023). À l'occasion d'une rencontre au FIBD 2023, Delporte est revenue sur la réception de son travail, en parlant du titre de *Corps vivante*, expliquant que « l'écriture inclusive et épicène avance bien au Québec, à l'inverse de la France, où on sent une résistance, même si [elle] ne perçoit

aucune différence marquée entre les réceptions de son œuvre en Amérique du Nord et en Europe[380]. » Cette sensation d'être des deux côtés sans grande différence n'est pas nécessairement corroborée par l'éditeur qui note un bel accueil en France, mais nous manquons des chiffres de ventes pour l'objectiver. Les liens de Delporte au continent de par ses liens avec la France rendent sans doute ses déplacements plus faciles et réguliers, elle est donc très régulièrement en tournée dans ce pays lors d'un nouveau titre. Le dernier a eu une petite presse mais on ne dénote en effet pas une « passion » particulière.

Mirion Malle est clairement perçue autrement, ses publications à succès ayant débuté en France largement avant son émigration. Bien que ses récits soient indubitablement québécois, et qu'elle vive alors à Montréal, elle reste largement perçue comme Française. La majorité de ses ventes se fait en France, et il apparaît que même dans son activité de tatoueuse la plupart de ses clients venant à Montréal s'avèrent être Français. Dans l'entretien radio déjà évoqué, la journaliste écrit bien qu'elle « fait un tabac au Québec comme en France[381] », mais le marché reste indubitablement plus resserré au Québec. Le choix d'avoir un éditeur pour le Québec et un pour la France témoigne d'une québécité plus affirmée, mais paradoxalement cela fait que son travail n'est jamais porté par son éditeur québécois hors du Québec, ce alors que Pow Pow y est distribué, ce qui pourrait accentuer cette réception comme québécoise. Les deux ressenti semblent donc partie mitigées, l'une se sentant vraiment retenue comme une actrice de la bande dessinée québécoise, mais tout de même lue et reçue en France, l'autre sachant que son public la sait au Québec tout en étant majoritairement lue et suivie sur les réseaux en France.

Enfin, sans nationalité officielle, être Québécois peut-il se mesurer administrativement ? Ce vaste débat a des réponses concrètes pour ce qui est de certaines sélections – on a vu que les deux autrices ont pu être sélectionnées à des prix québécois – et bourses. Dans notre entretien, Juli Delporte considérait sans doute que la vraie distinction entre sa vie d'autrice et celle d'une autrice du marché français était liée à un argument finalement très économique et rationnel :

> Je suis vraiment une autrice qui a toujours vécu dans la création au Québec, dans un petit marché où même quand on vend assez bien, c'est quasiment impossible de vivre de la BD alternative, du coup on y vit principalement de bourses de création. J'ai l'impression que quelqu'un, avec une production publiée en France et une carrière qui y a débuté, vit bien plus

[380] Natacha Czornyj-Béhal, « Un corps à soi. e », *En vrac*, 28 octobre 2023, en ligne : https://maelrannou.fr/envrac/?p=604
[381] On dira ce qu'on voudra, *op. cit.*

de publications et de droits d'auteurs que de subventions… c'est peut-être là qu'est la différence la plus marquée à vrai dire.

Cet axe, pour pragmatique qu'il soit, creuse une ligne intéressante. D'un côté des auteurices vont d'abord vivre de bourses, de l'autre de ventes. Si en réalité une part des auteurices de France n'arrivent pas non plus à vivre de leurs ventes et qu'il existe des bourses du Centre national du livre, il est vrai que le Québec a investi fortement dans le soutien à la création culturelle, avec un objectif clairement politique. L'accès à ces bourses est cependant conditionné à la nationalité canadienne, que Delporte a acquise il y a quelques années, ou à la résidence permanente, sans distinction quand ce statut est obtenu. Mirion Malle n'a obtenu ce sésame qu'en 2021, ce qui lui « a permis de faire pour la première fois de la BD à temps plein et de ne pas prendre de contrat alimentaire » (Entretien avec l'autrice, 2023). Malgré tout, elle témoigne de la difficulté à obtenir la nationalité, ce qui l'a affectée. Cet aspect administratif pèse, dans le cas d'une autrice vivant au Québec, produisant des bandes dessinées parlant du Québec, publiée par un éditeur québécois… L'impossibilité d'obtenir cette nationalité porte de réelles conséquences puisque l'autrice, qui parle de « période de désamour », a annoncé durant cette rédaction sa volonté de se réinstaller en France, déménagement désormais effectif. Une des incarnations de la bande dessinée québécoise de ces dernières années n'y habite donc plus, pour une question de statut. Il reste qu'elle aura pu vivre d'une bourse de la province, un signe d'acceptation, et que son titre sorti en 2025 chez Glénat (*Le problème avec les fantômes*) est toujours ancré, géographiquement comme linguistiquement, au Québec.

Les injonctions semblent bien paradoxales et cette lecture comparée se termine alors que l'un des sujets se résout à rejeter en partie l'identité québécoise qui a tant compté pour elle. Si la terre d'émigration qu'est le Québec a connu nombre de Français qui n'ont fait qu'un passage tout en marquant les arts québécois, on peut espérer que cette œuvre continue à se lier au Québec et puisse, à terme, marquer un pont plutôt qu'une rupture douloureuse. Mirion Malle serait donc une Québécoise contrariée dans les papiers mais certaine dans l'œuvre, rappelant que, comme pour Juli Delporte, son travail s'est bien inscrit dans le récit de la bande dessinée québécoise dès les premières pages publiées sur ce territoire. Ces deux parcours incarnent cependant aussi parfaitement toutes les complexités et tensions d'une identité sans passeport, construite sur des circulations plus ou moins volontaires, mais que l'on peut rejoindre sans serment. À nos yeux, elles sont incontestablement québécoises, mais une gêne reste cependant aux deux

autrices pour s’attribuer ce qualificatif, un autre point commun. En entretien, elles formulent cette tension différemment, avec deux échappatoires particulièrement riches pour poursuivre cette réflexion. Pour Juli Delporte, elle se sent avant tout « montréalaise » quand Mirion Malle considère *a minima* que, à défaut de l’être elle-même pour l’administration, sa bande dessinée est québécoise, ce qui est incontestable.

VI. Au-delà des auteurs : stratégies éditoriales, réception et récompenses

Après un panel historique sous l'angle des circulations s'arrêtant aux années 2000, puis à de nombreuses études de trajectoires d'auteurs balayant une chronologie plus vaste, cette dernière partie reprend les autres aspects sur lesquels nous nous étions arrêtés. En effet, si cette thèse est centrée sur les échanges entre auteurs, on ne peut comprendre un écosystème sans aborder d'autres acteurs du livre, notamment en ce qu'ils témoignent de stratégies d'implantation, de plaidoyers et de réceptions. Dans cette partie, l'édition sera donc à nouveau abordée, à travers deux études de cas de structures bien distinctes, les stratégies d'adaptation en tant que telles seront aussi analysées, via le portrait d'une attachée de presse et la question des lexiques. Enfin, la question des festivals et des prix, notamment le prix ACBD Québec, vient clore ces questions de communication et d'affirmation.

Si un chapitre spécifique ne leur est pas dédié, toutes ces parties sont nourries d'un entretien avec deux libraires québécois. Ces derniers n'offrent qu'un regard particulier, qui ne peut aucunement être généralisé à tous les libraires québécois, ne serait-ce que parce que ce sont des libraires spécialisés et que leur boutique est à Montréal. Il ne s'agit donc pas tant d'avoir une vertu scientifique en tant que telle sur la question des libraires que de confronter certaines hypothèses à leur regard reconnu comme expert. Ceci, plus le fait que la question de l'échange Europe-Québec n'étant pas centrale pour ces lieux, explique qu'un chapitre ne soit pas dédié à la question des librairies.

1) Sur l'édition québécoise : un bref rappel

Que ce soit *Hérauts* ou *Safarir*, les stratégies d'implantation d'éditeurs en Europe ont plutôt échoué. Les créations d'antennes spécifiques au Québec comme Dargaud QC n'ont pas été de grands succès non plus. Tout porte à croire que le Québec reste

finalement un espace marginal qu'il serait trop coûteux de cibler spécifiquement. En 2008 *Le Devoir* rappelle combien le marché est petit, et le reste nécessairement même si la part de lecteurs de bande dessinée augmente :

> Sur l'ensemble des ventes de bandes dessinées dans la francophonie, le Québec compte pour un gros… 2 %, disent les optimistes ; 1 %, affirment d'autres voix, qui confirment du même coup que les possibilités d'amélioration sont nombreuses.[382] !

De leurs côté les Québécois ont un coût d'export trop élevé et se resserrent sur leurs marchés. Il faut ajouter à cela des modes de production distincts (influence du format comics américain, pas d'album cartonné, peu d'impression en couleur…[383]) et l'on comprend pourquoi il a fallu attendre jusqu'au *Nombrils*, et aussi certaines facilitations des techniques de communication, pour réussir à obtenir un succès québécois grand public en Europe. C'est moins le cas à partir de la fin des années 1990, avec des éditeurs ciblant des créneaux plus alternatifs ou diversifiés (Les 400 coups, La Pastèque). Des éditeurs québécois à grand succès restent cependant quasi absents du marché européen, sur leur volet BD du moins – on est ainsi frappé de l'encore faible notoriété d'un Alex A. sur le marché français, alors que *L'Agent Jean* est la seule série québécoise qui réussit à rivaliser avec les grandes séries européennes au Québec.

Pour rappel, l'auteur occupait les 12 premières places du Top vente des BD au Québec en 2016, 18 places du Top 25 en 2018, dont les 14 premières, et encore 7 places sur le Top 25 de 2024. Qui en a entendu parler en Europe, alors que son éditeur est distribué par Média Diffusion en France et Belgique et part Dargaud Suisse en Suisse, donc très accessible ? Cette étude n'a pu avoir lieu mais serait assurément intéressante, d'autant que le peu de bruit médiatique comparativement au succès de la série est souligné :

> Malgré ses millions de livres vendus, Alex A. demeure une figure méconnue du *star system* littéraire québécois. Rarement vous le verrez à la télé, dans les journaux ou les magazines.
>
> « Il n'a jamais fait *Tout le monde en parle*. C'est un succès de cour d'école », signale Thomas-Louis Côté.

[382] Fabien Deglise, « La température grimpe dans le monde de la bédé », *Le Devoir Livres*, 22 mars 2008, p. 2.

[383] S'il s'agit certes de bande dessinée anglophone, l'exemple développé par Sylvain Lesage et Benoît Crucifix ci-après montre combien le format peut jouer : « Drawn & Quarterly, de son côté, avait envoyé à Casterman un exemplaire du *Playboy* de Chester Brown, qui laissera l'éditeur indifférent : peut-être arrive-t-il trop tard et eût-il pu trouver place dans les "Comics *(À Suivre)"* publiés entre février1989 et octobre 1990, qui ont notamment accueilli le "Surfer d'argent" de Stan Lee et Moebius. Mais ce raté témoigne assurément, dans la circulation internationale des œuvres, des contraintes que posent les formats de publication ». « "Francophone sans frontière". Exporter une revue par son catalogue », dans Gert Meesters et Sylvain Lesage, (À suivre*), Archives d'une revue culte*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018, p. 314.

> Les auteurs jeunesse, ne peut que constater le principal intéressé, passent sous le radar des médias. « J'ai tellement un beau succès que ça ne me dérange pas de ne pas être plus présent dans les médias, mais parfois, je me dis que ce serait cool… un peu de visibilité[384]. »

Malgré ces constats de certains hermétismes qui persistent, les années 2000 voient des évolutions éditoriales et des stratégies plus fructueuses naître. Nous nous pencherons ici sur deux parcours éditoriaux bien distincts nés dans la première décennie du XXIe siècle, se rattachant à des pans souvent opposés de la bande dessinée (grand public et alternative), quand bien même les auteurs naviguent en réalité parfois entre eux : Glénat Québec et Pow Pow.

2) Glénat Québec, québécois mais pas complètement

Nous avons vu dans les parties précédentes comment les éditeurs européens avaient pu tenter de s'implanter au Canada. Généralement, il s'agit d'export, avec parfois des adaptations locales, et très peu de création. Annoncée en 2006, la naissance de Glénat Québec, qui sort son premier titre en 2008, semble être une vraie branche locale de l'éditeur grenoblois, mais le projet est en réalité encore différent. Fondée et dirigée par Christian Chevrier, directeur général de Hachette Canada, la branche québécoise de Glénat n'en est pas une : il s'agit bien d'une structure autonome qui souhaite, en acquérant l'usage de la marque « Glénat », assurer une visibilité immédiate à ses titres. Dans un entretien récent à ActuaBD, le directeur de Glénat Québec l'assume simplement : « c'est plus facile d'appeler une maison d'édition Glénat Québec que Christian Chevrier BD[385]. » Certes, mais reprendre un nom aussi porteur a tout de même un sens. Deux objectifs clairs semblent se dessiner. D'une part, s'affirmer sur un marché de la bande dessinée « franco-belge » type, qui n'a pas tellement d'existence locale, comme nous l'avons étudié, la marge est faible entre *underground* et *overground* au Québec. Alors que c'est par des titres aux formats non normés, et volontiers intimistes ou expérimentaux, que La Pastèque ou Pow Pow se sont affirmés, Chevrier pose clairement sa cible au *Devoir* lors de l'annonce de création de la structure : « Nous allons chercher principalement des titres dans l'esprit de la bédé franco-québéco-belge [comprendre : des histoires continues en couleur ou encore des récits se lisant planche par planche]. Les romans graphiques [dont les deux principales maisons du Québec, La Pastèque ou Mécanique générale, sont

[384] Cédric Bélanger, « Salon international du livre de Québec: le phénomène Alex A., créateur de la bande dessinée "L'Agent Jean", attire les jeunes lecteurs », *Le Journal de Québec,* 11 avril 2025, en ligne : https://www.journaldequebec.com/2025/04/11/salon-international-du-livre-de-quebec--le-phenomene-alex-a-createur-de-la-bande-dessinee-lagent-jean-attirent-les-jeunes-lecteurs

[385] AO, « Choses vues à Montréal - Glénat Québec brosse un portrait de l'industrie - Christian Chevrier », *ActuaBD,* 7 décembre 2024, en ligne : https://www.actuabd.com/+Choses-vues-a-Montreal-Glenat-Quebec-brosse-un-portrait-de-l-industrie+

les spécialistes], nous n'en voulons pas[386]. » D'autre part, il s'agit d'aller chercher des jeunes auteurs québécois avec l'espoir (la promesse ?) de leur ouvrir une porte vers l'Europe, seul marché permettant d'assurer leur subsistance. Un objectif clairement établi dans la description de la maison d'édition sur le site de L'Association nationale des éditeurs de livres, l'alliance se fonde aussi sur un accord de diffusion : « Nous souhaitons aussi permettre aux auteurs avec lesquels nous travaillons d'obtenir une rémunération qui leur permettra de vivre de leur plume ou de leur dessin. C'est dans ce but que nous avons développé un partenariat avec les Éditions Glénat France qui diffuse en Europe francophone les titres que nous éditons[387]. »

Pour Glénat Québec, il s'agit donc d'un partenariat avec une structure certes plus grosse, mais d'une entreprise indépendante. Malgré nos sollicitations, l'éditeur n'a pas répondu à nos demandes d'entretien, nous aurions pu éclaircir certains de ces points, mais il est intéressant de constater qu'en tous les cas, du point de vue des médias comme des médiateurs, la différence entre les deux éditeurs est tout sauf claire. L'article d'ActuaBD sus-cité est un des rares à être absolument clair, tout en citant Chevrier expliquant qu'il n'est pas Glénat, le début d'article montre bien qu'il y a confusion – une confusion assez logique quand on partage un nom et un logo. La suite de l'article établit que « ce n'est pas Glénat France qui dicte les décisions de son partenaire québécois. La ligne éditoriale de Glénat Québec est définie par ses propres éditeurs, avec un objectif clair : faire écho à leur vision et à leurs sensibilités ». Tout semble donc bien borné, mais cette distinction précise est un cas rare, et dans la presse généraliste, tout ne semble pas fait pour éviter la confusion. Dans l'article du *Devoir* évoqué précédemment, le titre donne le ton « La maison d'édition française Glénat se donne une base au Québec », et si parole est donnée à Christian Chevrier, le texte se conclut par l'évocation de Jacques Glénat, fondateur de la maison d'édition, annonçant quelques mois plus tôt au Québec son désir « d'ouvrir une succursale de sa maison ici ». Une présentation rendant nettement plus passive l'action du créateur de Glénat Québec. Glénat Québec n'est pourtant pas une succursale, il a une existence juridique propre, mais le terme revient souvent. On le retrouve par exemple dans un article de *La Presse* en juin 2022, évoquant le festival BD de Montréal et ses éditeurs, expliquant qu'on y trouve la « succursale locale de l'éditeur français[388] ». Un an plus tard, dans le même journal, dans un article qui parle du succès du

[386] Fabien Deglise, « Bédé - La maison d'édition française Glénat se donne une base au Québec », *Le Devoir*, 3 avril 2007, en ligne : https://www.ledevoir.com/lire/138078/bede-la-maison-d-edition-francaise-glenat-se-donne-une-base-au-quebec.
[387] « Glénat Québec », site de l'ANEL, en ligne : https://www.anel.qc.ca/membre/les-editions-glenat-quebec/
[388] Par exemple Alexandre Vigneault, « Le nouveau printemps de la bande dessinée d'ici », *La Presse*, 1er juin 2012, en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livres-jeunesse/201206/01/01-4530672-le-nouveau-printemps-de-la-bande-dessinee-dici.php

manga au Québec, il est question de « La maison Glénat, qui dispose d'une antenne au Québec[389] ». L'article évoque *One Piece* ou *Naruto*, énormes succès du manga publié par Glénat, mais qui n'ont rien à voir avec la maison d'édition québécoise. Pourtant, si Marion Glénat (qui reprend l'entreprise de son père) est logiquement interrogée, Christian Chevrier vient aussi commenter les chiffres de vente du manga au Québec. Il ne dit pas qu'il publie les mangas Glénat, mais répond sans faire de distinction, comme si son statut avait un lien avec les séries suscitées. Si dans l'article d'ActuaBD il affirme la distinction, il ne semble pas y attacher d'importance. D'ailleurs, il n'y a pas eu de travail très actif de correction de l'information : aucun des articles consultés, pourtant accessibles en ligne donc aisément amendables si les journalistes avaient été contactés, n'ont été modifiés après publication.

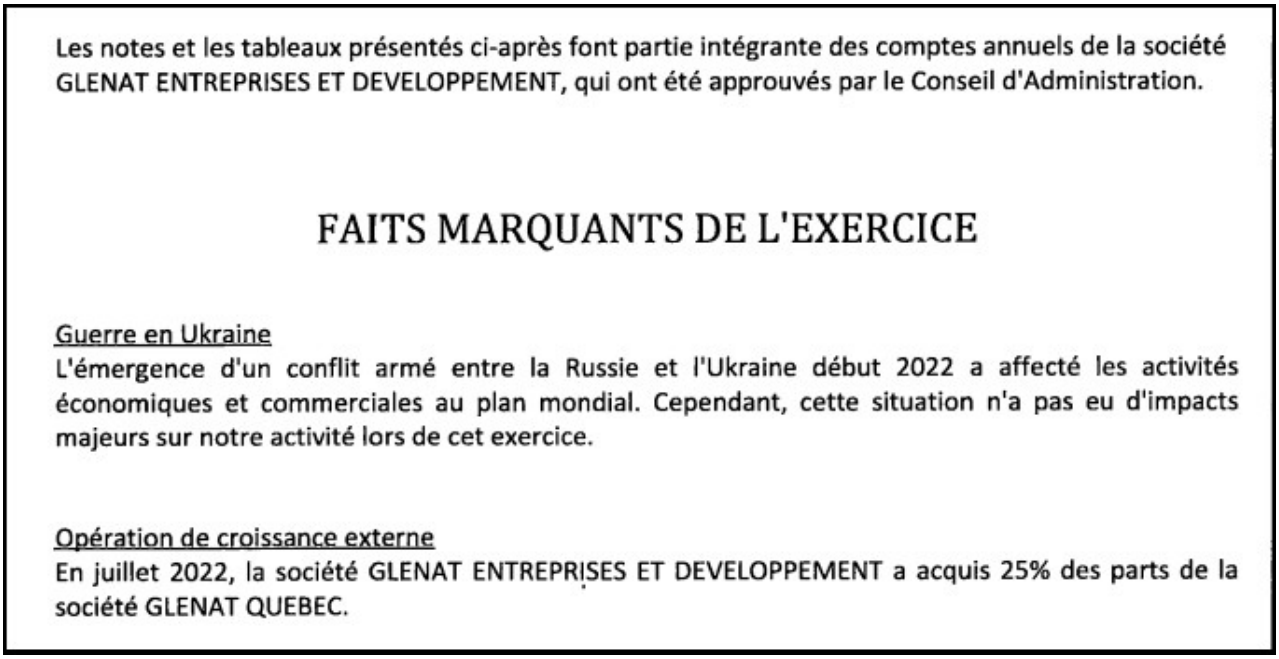
Pour ne rien clarifier aux yeux du public, le logo de Glénat Québec n'est plus utilisé sur les albums de manière systématique depuis 2013, il est encore présent dans la communication numérique (pour annoncer une dédicace par exemple), mais si vous avez en main un album de Glénat Québec paru ensuite, il est difficile de savoir qu'il appartient à la structure sans regarder le détail des crédits. Aucun site ne vient vraiment clarifier l'offre, et sur le site de Glénat, la section « Glénat Québec » apparaît bien comme une collection, qui ne comprend d'ailleurs que six titres, alors que près de 150 titres sont au catalogue[390]. Par ailleurs, une des rares autres occurrences de Glénat Québec sur le site est sa Foire aux questions, qui donne là aussi un rôle très précis à ce qui est pourtant une maison d'édition indépendante : « Je suis auteur de Québec et j'aimerais soumettre un projet pour la collection Glénat Québec. Qui dois-je contacter[391] ? ». Outre que la question semble confondre la ville et la province (de/du), la réponse est sobre et ne fait que donner les coordonnés postaux de Glénat Québec à Montréal, sans plus de précision. Enfin, notons que si Glénat Québec est à priori toujours distincte de l'entité française, la consultation des comptes sociaux annuels de l'exercice clos le 31 décembre 2022[392] indique clairement une prise de participation de la société française au sein de la québécoise. Il s'agit d'une opération de croissance externe les faisant entrer au capital pour 25 %, ce qui laisse encore de larges mains libres aux fondateurs de Glénat Québec, mais n'est pas une prise de part anecdotique :

[389] Sylvain Sarrazin, « Bandes dessinées Les Québécois toujours plus gagas des mangas », *La Presse*, 2 mars 2023, en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2023-03-02/bandes-dessinees/les-quebecois-toujours-plus-gagas-des-mangas.php

[390] « Glénat Québec » sur le site de Glénat, en ligne : https://www.glenat.com/glenat-bd/collections-glenat-quebec. Cela ressemble plutôt à un bug, ou à un nettoyage, car bien plus de titres apparaissaient en 2024.

[391] FAQ Glénat, en ligne https://www.glenat.com/faq/je-suis-auteur-de-quebec-et-jaimerais-soumettre-un-projet-pour-la-collection-glenat-quebec-qui/

[392] Reproduit en page 7 des Comptes sociaux annuels de l'exercice clos le 31 décembre 2022 de GLÉNAT ENTREPRISES ET DÉVELOPPEMENT, indiqué comme p.42. des comptes annuels.



Les notes et les tableaux présentés ci-après font partie intégrante des comptes annuels de la société GLENAT ENTREPRISES ET DEVELOPPEMENT, qui ont été approuvés par le Conseil d'Administration.

FAITS MARQUANTS DE L'EXERCICE

Guerre en Ukraine

L'émergence d'un conflit armé entre la Russie et l'Ukraine début 2022 a affecté les activités économiques et commerciales au plan mondial. Cependant, cette situation n'a pas eu d'impacts majeurs sur notre activité lors de cet exercice.

Opération de croissance externe

En juillet 2022, la société GLENAT ENTREPRISES ET DEVELOPPEMENT a acquis 25% des parts de la société GLENAT QUEBEC.

FIG 40 : Extrait des comptes sociaux annuels 2022 de Glénat entreprise et développement

On le voit, une étude des propos des éditeurs, en entretien mais aussi dans leur affichage commercial, et des discours médiatiques, tout comme des maquettes d'ouvrages, montre une structure qui, si elle est légalement indépendante (tout en étant désormais liée à la maison française), paraît plutôt en sujétion face à la structure française. Cette stratégie concerne cependant d'abord les éditeurs, et pas forcément le public. À ce sujet nous avons pu faire quelques observations, consolidées via quelques échanges avec des auteurs et libraires.

Tout d'abord, Glénat Québec semble bien tenir son pari d'offrir des débouchés à de jeunes auteurs québécois, même s'il y a parfois quelques personnalités déjà installées au catalogue (comme Philippe Girard). Les premiers titres s'ancrent d'ailleurs dans un imaginaire québécois volontiers folklorique (voire caricatural). La série historique *Radisson*, de Jean-Sébastien Bérubé, en est une incarnation, mais cela se ressent surtout dans la série de concours lancés par l'éditeur pour proposer des collectifs annuels. Portés par Hachette Canada, ces concours sont ouverts aux citoyens canadiens et résidents permanents du Canada, qui soumettent une proposition à partir d'un thème donné. Les six propositions retenues sont publiées dans un album, et les auteurs reçoivent une récompense en argent. Le concours s'est tenu de 2007 à 2012, l'album paraissant généralement l'année suivant l'appel à participation. Il s'agissait pour Glénat Québec de permettre de repérer une jeune génération québécoise tout en se faisant connaître, mais

l'expérience a fini par s'arrêter, sans doute pour de classiques raisons commerciales, les collectifs de bande dessinée ayant en général peu de succès en librairie quand ils ne sont pas portés par des noms connus. À l'exception peut-être du cinquième thème proposé, tous s'avèrent porter une vision très folklorique du Québec : « Contes et légendes du Québec » (2007), « Histoires d'hiver » (2008), « Partie de pêche » (2009), « Le démon du hockey » (2010) « Bouffe, gastronomie et amuse-gueule » (2011) et « Forêts et bûcherons » (2012). Comme toujours sur des collectifs, le résultat est aléatoire, mais on y retient des auteurs et autrices importants comme Axelle Lenoir, Iris (lauréate 2012), Philippe Girard, Boum ou Zviane, qui remporte la session 2008 et est retenue dans la sélection finale à deux autres reprises. Zviane salue l'intérêt économique – « il y avait un peu d'argent à gagner, ce n'était pas énorme si je me souviens, comme 1000 $, mais quand tu débutes c'est quand même pas mal cool[393] » – et technique, l'opportunité de publier en couleur est alors rare au Québec, son souvenir reste mitigé. Interrogée sur l'écho du livre dans le milieu local, elle déclare :

> Oh boy ! Alors ça n'a pas forcément eu beaucoup d'écho ici, je me souviens que quand c'est arrivé les éditeurs voulaient surtout du folklore québécois pour attirer des Français. Nous autres on était un peu tanné d'être toujours « Oh Tabernacle ! Caribous ! » tsé ça sonnait un peu comme ça mais en même temps un concours BD c'était toujours intéressant[394].

Ce projet « d'attirer des Français » peut étonner, car certains autres titres sont assurément destinés au public québécois : recueils de dessins d'humour politique de Mario Malouin, bande dessinée – à la qualité graphique douteuse – d'un humoriste connu dans la Province (*La bande à Ti-Paul*, de Claude Meunier, 2009). Pour ces titres, on imagine d'ailleurs mal qu'ils soient distribués en Europe, contrairement aux *Radisson*, qui peuvent plaire à un public amateur de bandes dessinées historiques. Pour le libraire Martin Dubé[395], Glénat Québec est plutôt bien identifié comme québécois, mais visant à satisfaire un public local fan de BD franco-belge :

> En ce qui concerne Glénat Québec, oui, c'est bel et bien identifié (et classé en BD québécoise) mais le produit a effectivement l'air d'une BD « européenne », autant dans la maquette que dans le style de dessin. Les lecteurs s'attendent donc à un contenu (et des auteurs) plus québécois mais plus près du format et du style traditionnellement européen.

La stratégie s'avère donc difficilement lisible, ce d'autant que certaines séries identifiées sont interrompues, un classique de gros éditeur industriel, qui peut surprendre face aux titres ciblés. C'est le cas de l'intégrale du webcomic autoédité *Boumeries*, de Boum, sortie

[393] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XII.
[394] Idem.
[395] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XXII.

en 2020 et qui n'a jamais vu sortir son tome 2. La série *Radisson* a aussi été annulée après son tome 3, malgré 5 annoncés, et a finalement vu paraître un tome 4 conclusif suite à une forte mobilisation des lecteurs, qui ont même lancé une pétition[396]. Des lecteurs québécois pour le coup, ce qui montre bien toute l'ambivalence de l'éditeur, que ce soit dans sa stratégie commerciale ou dans sa réception. Une ambivalence aussi dans le rapport au « grand frère », que souligne l'entretien précité de Christian Chevrier à ActuaBD, où il estime que quand un titre marche « on peut dire "notre titre a traversé l'Atlantique", on est fiers. Et qu'il s'est vendu, on est encore plus fiers. Et si notre auteur est là-bas à Angoulême, on est très très fiers ! »

Si l'approche commerciale comme d'accompagnement des publics diffère radicalement, ce regard vers l'Europe est cependant bien présent chez l'autre éditeur dont nous proposons une étude monographique : Pow Pow.

3) Pow Pow, faire feu de tout bois[397]

Fondées en 2010 par l'auteur Luc Bossé et originellement situées à Québec, les éditions Pow Pow forment une toute autre proposition, qui s'est imposée en quelques années dans le secteur. Bien que plus de dix ans plus jeunes, elles sont aujourd'hui aussi identifiées que La Pastèque pour le public amateur de bande dessinée alternative, même si elles n'ont pas de locomotive comme *Paul*. En quinze ans d'existence, le catalogue s'est largement enrichi, atteignant 83 titres en français[398], et a obtenu une reconnaissance publique comme médiatique[399]. Une reconnaissance qui s'est appuyée sur une diversification des contenus, même si les deux premiers titres s'ancraient déjà sur deux axes distincts de la BD alternative (le récit humoristique un peu absurde et le récit intimiste et sombre), mais aussi de la stratégie éditoriale. Que ce soit en termes commerciaux ou linguistiques, Pow Pow a utilisé une approche pluricéphale assez rare, dont nous avons pu apercevoir des traces dans deux études de cas (celles de Guy Delisle et Mirion Malle) et sur lesquelles nous allons revenir en détail.

[396] Alexandre Vigneault, « Radisson sauvé par ses lecteurs », *La Presse*, 16 novembre 2012, en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livres-jeunesse/201211/16/01-4594576-r

[397] Cette partie est une version largement mise à jour de Maël Rannou, « Pow Pow, itinéraire d'un éditeur quadricéphale », *Revue française d'histoire du livre* n° 143, février 2023. DOI : https://doi.org/10.47421/rfhl143_71-82

[398] Je ne compte pas ici les trois numéros de la publication d'actualité de l'éditeur *La ligne éditoriale*.

[399] Outre de très nombreux prix au Québec, notons qu'une première sélection au Festival d'Angoulême a lieu en 2020, le premier tome des *Mystères de Hobtown,* série d'Alexander Forbes et Kris Bertin, étant sélectionné pour le Fauve polar SNCF. De manière un peu ironique on peut noter qu'il s'agit alors d'un des rares titres non québécois du catalogue, les auteurs étant anglophones néo-écossais. Le deuxième tome de la série est également sélectionné l'année suivante, cette fois en sélection officielle. En 2022, *Poisson à pattes*, de Blonk, est dans la sélection officielle et lycéens, en 2025 c'est *Mourir pour la cause*, de Chris Oliveros, qui est en sélection officielle.

Sans être aucunement dans un discours chauvin, Pow Pow est d'abord un éditeur québécois, voire de Québec. Si cela a changé avec le déménagement de son fondateur à Montréal, ce n'est pas un enjeu anecdotique puisque Guy Delisle explique avoir travaillé avec eux entre autre pour cette raison :

> L'aspect québécois, évidemment il est présent du début à la fin. Luc Bossé, l'éditeur de Pow Pow, est de Québec, je l'ai rencontré souvent et je m'entends bien avec lui, et puis on a fait des petits carnets de croquis, suite à une résidence que j'avais faite. […]
>
> Je connaissais un peu les gens de La Pastèque, on avait fait des histoires courtes ensemble, qu'ils avaient éditées, et à un moment ils voulaient faire *Pyongyang* et *Shenzhen* ici mais, à l'époque, L'Association ne voulait pas lâcher les droits français. […] J'aime les deux maisons d'édition, j'aime La Pastèque et j'aime Pow Pow mais bon, comme Pow Pow était à Québec je trouvais ça chouette de les encourager[400].

Si dans l'entretien il évoque également une praticité liée à des habitudes de travail avec L'Association, dont nous reparlerons, on constate donc que l'aspect « de Québec » compte. Avant de créer la structure, Luc Bossé se fait d'abord connaître via ses fanzines et son blog. S'il réunit au fil de l'eau une équipe d'autrices et auteurs fidèles, Pow Pow n'est pas un collectif d'auteur, et il en est bien l'éditeur principal. La grande majorité des titres publiés sont le fait d'auteurs québécois et, excepté le partenariat avec L'Association, d'auteurs résidents au Canada jusqu'à des années récentes. C'est à priori en 2023 que sort le premier titre d'une personne non canadienne et n'y résidant pas, hors partenariat, avec *La Mangouste*, de la portugaise Joana Mosi. Ce titre est suivi des C*ontradictions* de l'états-unienne Sophie Yanow[401] en 2024, puis de *Tsunami*, du néozélandais Ned Wenlock, en 2025. Notons qu'en tous les cas les traductions sont d'Alexandre Fontaine-Rousseau, scénariste fétiche du catalogue, et traducteur des anglo-canadiens publiés par la maison. Le catalogue n'a pas de ligne particulière, si ce n'est des expressions fortes d'auteurs, et accepte aussi bien le récit autobiographique (*Mile End* de Michel Hellman, la plupart des Juli Delporte), les récits de genres revisités (*23h72* de Blonk, *Maya ou la malédiction du centre d'achat* de Sophie Bédard), la bande dessinée expérimentale (*Football fantaisie* de Zviane), jusqu'à la « Science-fiction de terroir » (*Motel Galactic*, de Pierre Bouchard et Francis Desharnais).

[400] Entretien avec l'auteur, voir Annexe III.

[401] Cette dernière a résidé à Montréal, a publié de nombreux fanzines chez Colosse et a même réalisé une bande dessinée sur le printemps étudiant de 2012, *La Guerre des rues et des maisons* (La Mauvaise tête, 2013). Sa participation n'aurait donc rien eu d'étonnant même sans cette « ouverture internationale », qui reste légère, tout en n'étant pas interdite.

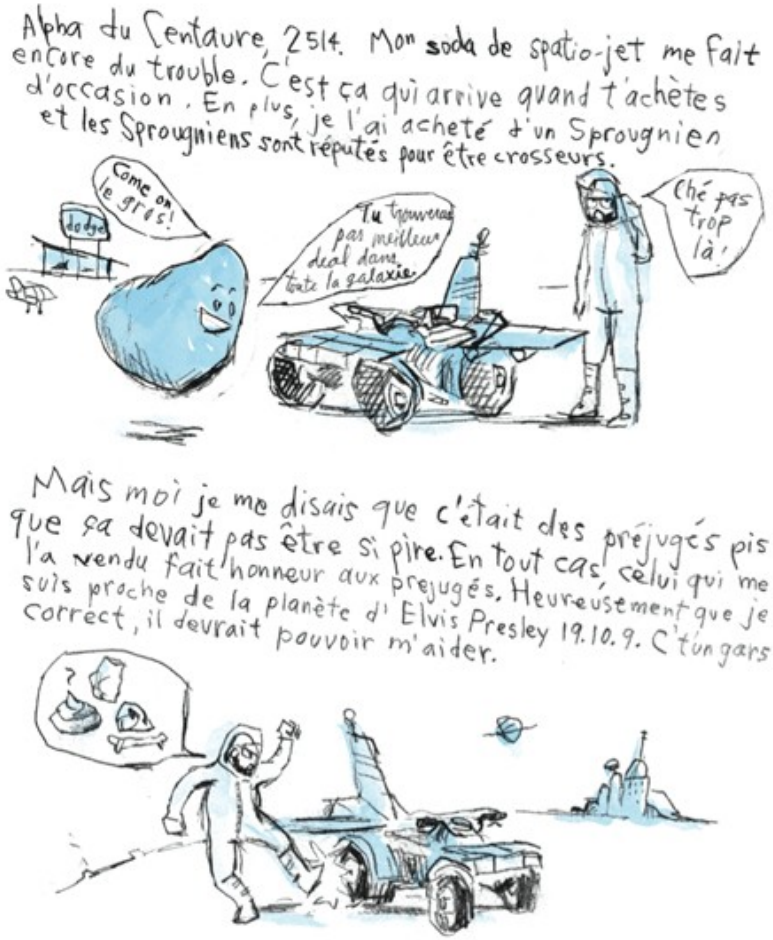


FIG 41 : Pierre Bouchard et Francis Desharnais, *Motel Galactic* T1, Pow Pow, 2011, n. p.

Ce dernier terme montre une approche pouvant être ouvertement québécoise, dans cette improbable série où un pseudo-joual côtoie un dessin proche du graff pour une véritable et sérieuse aventure galactique. De fait, la plupart des titres sont dans la langue naturelle des auteurs, et assument donc un français québécois ne visant pas la standardisation, sans pour autant particulièrement chercher à « faire québécois », contrairement à l'éditeur précédent il n'est pas question ici de parler de caribous, de hockey ou autres images d'Épinal… même si ce n'est pas impossible quand on se joue de ces clichés comme dans le diptyque *La Pitoune et la poutine* (2019) et *Les Canots de Satan* (2025), de Xavier Cadieux et Alexandre Fontaine-Rousseau. Dans les traductions, ce dernier utilise de la même manière ce français québécois naturel, ce qui lui a aussi bien valu une sélection pour le prix de la traduction du Gouverneur général du Canada[402] que

[402] Pour sa traduction de *Mourir pour la cause*.

des reproches de lecteurs européens dans d'autres titres – ainsi de ce commentaire de l'éditeur Wandrille Leroy découvrant *Les Mystères de Hobtown* :

> Pour finir sur les aspects refroidissant, la traduction est assez dégueulasse, mixe de canadien français et de google trad honteux. […] Je ne puis en dire plus de crainte de spoiler trop. Je sors de cette lecture enchanté malgré les dialogues saccagés par la traduction. Habituellement rédhibitoire, je serais prêt a resigner tout de suite pour lire un second tome même avec ce niveau d'approximation syntaxique[403].

La différence notable d'appréciation est à mes yeux liée à une méconnaissance ou une erreur d'interprétation, comme si le traducteur avait voulu « faire canadien », alors qu'il n'a fait que donner une couleur assez naturelle à l'ensemble – d'autant plus qu'il traduisait des anglo-canadiens. La majorité des réceptions ont été très positives, mais un tel rejet venant d'un lecteur aguerri, lui-même éditeur d'un Québécois (Jimmy Beaulieu), m'a laissé penser qu'une distinction pouvait se faire entre les lectorats. En tous les cas, après l'annonce du rachat de la série par Delcourt, c'est bien Alexandre Fontaine-Rousseau qui a été contacté pour traduire la suite, mais il m'a bien indiqué qu'il lui avait été demandé « que la traduction soit moins québécoise[404]. » Enfin, notons que sur la question linguistique, Anna Giaufret a pu étudier les corrections apportées au manuscrit de *Glorieux printemps*, de Sophie Bédard, et montre bien qu'il n'y a pas une volonté de chercher un français faussement neutre ou aseptisé de ses québécisme, mais au contraire plutôt une volonté de correction des anglicismes[405], avec tout ce que cela porte de contradiction puisque la représentation d'un français québécois contemporain ne peut être réaliste sans en comporter.

Ceci étant dit, s'il ne cherche pas le folklore, Bossé insiste dans ses prises de parole sur l'importance de publier la nouvelle scène québécoise. Le descriptif présent dans l'annuaire de L'Association nationale des éditeurs de livres indique bien : « Si la maison s'est donné au départ le mandat d'éditer de la bande dessinée québécoise francophone, elle a choisi en cours de route d'élargir son créneau[406] ». Dans un entretien sur ses motivations à fonder Pow Pow et sur la cohérence de sa ligne il explique :

> En tant que lecteur de bande dessinée, je n'étais pas complètement rassasié par l'offre de bande dessinée québécoise ; j'avais l'impression que l'offre ne répondait pas à la demande. […] J'étais entouré d'auteurs de talent et les projets se sont présentés naturellement. Je crois que

[403] Post Facebook du 1er avril 2022, « Lectures », en ligne : https://www.facebook.com/capitaine.nemo/posts/pfbid02CLrBdMfzSUX6A59brrjq1bD3YreXByZ9kKwaWpQvVGZVhnwhrRTmKi2NthCoSTTkl
[404] Discussion informelle sur Messenger, 31 août 2025.
[405] Anna Giaufret, *Montréal dans les bulles*, *op. cit.*, p. 197-201.
[406] « Éditions Pow Pow », Association nationale des éditeurs de livres, section « Membres » : https://www.anel.qc.ca/membre/editions-pow-pow

> ce sont les livres publiés qui forgent la ligne éditoriale. J'ai de la difficulté à définir une ligne éditoriale précise[407].

Dans cette manière de présenter l'histoire du catalogue, on note l'insistance sur la scène québécoise, où la scène de bande dessinée est particulièrement foisonnante vers 2010. Cette déclaration peut avoir une couleur identitaire : le Québec est un marché restreint (8,5 millions d'habitants en 2019), qui peut difficilement distribuer ses productions vers l'Europe tout en subissant l'exportation massive des bandes dessinées francophones européennes. En se centrant sur ce créneau Pow Pow s'adresse d'abord à un marché local dont Luc Bossé, par son activité d'auteur, a pu constater l'amplitude limitée. Il existe en effet déjà quelques éditeurs historiques comme Mécanique générale ou La Pastèque (qui ne se limite pas aux auteurs du Québec), mais la jeune production est principalement tournée vers l'autoédition.

La proposition de Pow Pow est assez vite remarquée. Outre les sélections à Angoulême, les titres reçoivent de nombreux prix dans la province. Le prix Bédélys Québec, récompensant le meilleur album québécois de l'année précédente et remis lors du Festival de BD de Montréal, sélectionne très vite des titres de l'éditeur, qui est récompensé pour la première fois en 2015 avec les *Chroniques du Centre Sud* de Richard Suicide (parues l'année précédente). Depuis, Pow Pow a reçu cette distinction à six reprises, et l'a remportée successivement en 2016, 2017 et 2018[408]. Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres puisque Pow Pow a aussi reçu à cinq reprises le Grand Prix QuébecBD « Bédéis causa » du Festival de BD de Québec : deux pour l'autrice Zviane, un pour Francis Desharnais, un pour Boum, un pour Axelle Lenoir et un pour Catherin. Les trois derniers titres ont été récompensés lors des trois dernières éditions. *La Petite Russie*, de Francis Desharnais, a aussi reçu un prix ACBD-Québec, prix qui sélectionne régulièrement des titres de Pow Pow comme finalistes (notamment deux sur trois en 2018) depuis sa création en 2015 et dont nous reparlerons, et, surtout, le Prix des libraires du Québec, sans doute le plus prestigieux prix littéraire québécois. Enfin, on peut aussi citer le prix Réal-Fillion 2018, qui récompense un auteur québécois pour son premier album professionnel, remis à *VII* de Thom ou, montrant des circulations dès les origines, l'inattendue nomination de Zviane dès 2011 à la plus haute récompense de la BD canadienne, le Joe Shuster Award de la meilleure illustration de couverture pour *Apnée*.

[407] Gabriel Tremblay-Gaudette, « Entretien avec Luc Bossé, des éditions Pow Pow », *Antichambre. Carnet de recherche*, Observatoire de l'imaginaire contemporain, 31 août 2013, en ligne : http://oic.uqam.ca/en/carnets/antichambre/entretien-avec-luc-bosse-des-editions-pow-pow

[408] On peut par ailleurs noter qu'en 2024, Chris Oliveros l'a emporté avec la version originale d'*Are You Willing to Die for the Cause?*, publié en français chez Pow Pow.

Trois ans plus tard, alors qu'elle n'est pas encore traduite en anglais, l'autrice transforme l'essai en obtenant celui du meilleur album pour *Les Deuxièmes*, toujours chez Pow Pow[409].

Cet aperçu montre combien, en quelques années, l'éditeur a obtenu une place de choix pour les prescripteurs : récompensé, salué, il est aussi en bonne place chez les libraires spécialisés, qui jouent le jeu de la défense d'une production endogène qualitative[410]. Si Luc Bossé a plusieurs fois salué la solidarité d'une communauté de la bande dessinée québécoise, il serait cependant erroné de faire de Pow Pow un éditeur uniquement centré sur le Québec. Il est particulièrement notable que, comme avait pu le faire l'éditeur montréalais anglophone Drawn & Quarterly en traduisant Julie Doucet ou Michel Rabagliati, Pow Pow tente de défendre une BD québécoise en n'effaçant pas la minorité anglophone de Montréal. La première est *Longs cheveux roux*, de Meags Fitzgerald (2017), une Albertaine vivant à Montréal dont l'album avait été publié deux ans plus tôt par Conundrum Press en Nouvelle-Écosse (cet éditeur anglophone a lui-même été fondé au Québec avant de déménager courant 2011 dans cette autre province de l'Est canadien). L'album *Mourir pour la cause*, déjà évoqué, est justement une œuvre atypique puisque racontant la lutte indépendantiste Québécoise par la plume d'un anglo-québécois, Chris Oliveros, par ailleurs fondateur de Drawn & Quarterly, tout récemment évoqué.

Toutefois, plus que ces traductions ou les quelques nominations ou récompenses aux Shuster Awards de Toronto, le rapport de Pow Pow au marché anglophone canadien prend un virage en 2014, puisque l'éditeur va tenter de s'adresser directement au Canada anglophone. La fracture entre les mondes anglophone et francophone est en effet réelle dans le pays, même s'il existe quelques rares lieux de convergence, comme le festival Expozine de Montréal, qui mêle les deux scènes de la capitale culturelle. Une expression canonique évoque même « deux solitudes » (ignorant ainsi l'existence des autochtones)[411]. Cette expression montre combien les scènes vivent côte à côte en échangeant peu. Il y a des exceptions, nous avons cité quelques traductions en français d'ouvrages anglophones et de rares chemins dans l'autre sens, principalement chez

[409] Josée-Anne Paradis, « Les 10 ans de Pow Pow décortiqués », *Les Libraires*, 7 décembre 2020, en ligne : https://revue.leslibraires.ca/articles/bande-dessinee/les-10-ans-de-decortiques

[410] Dans notre entretien, le libraire Laurent Boutin indique : « Je ne peux jamais être assez dithyrambique sur Pow Pow, je trouve que c'est un exploit incroyable d'avoir bâti ce très gros catalogue sans n'avoir un seul livre mauvais ou même médiocre ! C'est beau à voir de proche, ici, je pense que Luc est un excellent éditeur, je pense qu'il édite ses titres pour vrai (dans le sens accompagner l'auteur dans la création, ce ne semble pas être le cas partout), tout en laissant la place à ses auteurs, qui forme encore, malgré tous les nouveaux venus, une belle famille soudée. » (voir Annexe XXIII).

[411] Sur le sujet des « deux solitudes » appliquées à la bande dessinée et des difficiles communications entre sphères anglophones et francophone au Canada, on lira avec intérêt Chris Reyns-Chikuma, « Au-delà des deux solitudes : les multiples et complexes circulations transnationales dans le monde des BD et des *comics* au Canada », *IdeAs* 19, mars 2022. DOI : https://doi.org/10.4000/ideas.12145

Drawn & Quarterly et Conundrum Press. Le second a d'ailleurs publié Richard Suicide (*My Life as a Foot*, 2007), auteur également publié par Pow Pow. On aurait pu imaginer des échanges de catalogues puisque Pow Pow traduit une série que cet éditeur a publiée en version originale. Pourtant, Luc Bossé choisit une autre stratégie, plutôt rare : ne pas pratiquer la vente de droits, mais directement traduire et imprimer ses livres pour le marché anglophone. Le lancement a lieu en 2014 à l'occasion du déplacement prévu de Pow Pow au Toronto Comic Arts Festival (TCAF), un des plus grands festivals du Canada, implanté en zone très majoritairement anglophone. L'éditeur sélectionne certains titres qu'il fait traduire et lettrer[412], accompagne les premières sorties de sociofinancement et, surtout, crée une structure dédiée, « Pow Pow Press », qui coexiste en parallèle de la version française, tout en apparaissant comme un ensemble sur le site de l'éditeur (on peut choisir les langues pour faire apparaître le titre souhaité). Cette stratégie particulièrement originale n'est pas en lien avec notre sujet, et je renvoie donc à mon article pour les détails, mais notons que mi-2025 ce sont 25 titres qui ont été traduits par Pow Pow Press[413], offrant les doubles versions linguistiques de ses titres. L'originalité de cette stratégie se retrouve toutefois également dans l'étonnant jeu d'aller-retour avec l'Europe que nous avons déjà en partie étudié.

Pow Pow signe en 2016 un contrat de distribution-diffusion avec Les Belles Lettres, ce qui n'est pas une surprise, car cette entreprise représente un grand nombre d'éditeurs alternatifs de poids (L'Association, Çà et là, Atrabile, Les Requins Marteaux…), et a toujours cherché à attirer des éditeurs francophones internationaux. Passer à une distribution en Europe pour un éditeur québécois est souvent lourd et nécessite une certaine organisation, avec une sortie décalée entre le Québec et l'Europe, un transport onéreux, etc. Cette troisième facette, qui permet à Pow Pow d'avoir une approche interne-québécoise, anglophone pour le reste du Canada et une stratégie européenne, ne se fait pas en un jour. Si le premier stand de Pow Pow au festival d'Angoulême est installé en 2018, Luc Bossé y a fait auparavant plusieurs séjours à titre personnel[414] au cours desquels il a pu échanger avec des éditeurs et distributeurs-diffuseurs européens[415]. Cependant, si ce contrat avec les Belles Lettres ajoute une zone de diffusion à l'éditeur, la stratégie est semblable à celle de beaucoup d'éditeurs québécois. Notons toutefois que Pow Pow s'attache par ailleurs les services d'une attachée de presse basée à Paris,

[412] Le lettrage est l'action d'inscrire le texte dans les phylactères de bandes dessinées traduites, cela peut être industriel comme tenter d'épouser le lettrage original.
[413] Parmi eux, plusieurs titres muets de Thom, dont les crédits sont cependant en anglais.
[414] Cet article indique par exemple un passage en 2012 : André Ducharme, « Luc Bossé », chef de bandes, *L'Actualité*, 10 avril 2012, en ligne : https://lactualite.com/culture/luc-bosse-chef-de-bandes
[415] Cette information est le résultat d'échanges personnels directement tenus par l'auteur avec Luc Bossé lors d'un de ces festivals.

Élisabeth Tielemans, spécifiquement consacrée à faire découvrir ses travaux aux journalistes français, un choix que ne se permettent pas tous les éditeurs. Tielemans a travaillé pour Les 400 coups et La Pastèque avant de lancer son agence en 2020, c'est elle qui contacte Pow Pow :

> J'ai appelé Luc Bossé de Pow Pow que je connaissais déjà et dont j'adorais la production et je lui ai dit « écoute je lance mon agence, si tu veux on tente ensemble ». ça a été mon premier client et puis après en fait comme je connaissais beaucoup de diffuseurs, on se créé un réseau forcément en 10 ans, ce sont eux qui m'ont trouvé des éditeurs[416].

Selon elle, une présence sur place rassure fortement les diffuseurs, qui savent que le livre va être travaillé. Pour l'avoir expérimenté comme chroniqueur, la réactivité et l'engagement de Tielemans, qui a une fine connaissance du terrain québécois, est notable. Au-delà de la promotion des albums à la sortie, elle accompagne les tournées d'autrices et auteurs en France, construit un réseau régulier… Depuis le lancement de Pow Pow en Europe, le CA aurait plus que doublé, ce qui n'est pas attribuable qu'à elle, mais montre bien une imprégnation du marché. La question des attachés de presse dédiés dans d'autre pays est un champ intéressant, que nous n'avons pu couvrir de manière comparée, je renvoie à l'entretien en annexe et y vois un sujet d'articles futurs. Avant de passer au dernier axe de la collaboration Pow Pow/Europe, notons toutefois ce regard d'une actrice du milieu du livre entre la France et le Québec depuis plus de vingt ans :

> Après bon j'ai encore découvert un article qui m'a tellement énervée, enfin… c'est une petite radio, et ils n'ont rien compris à J*ustine et les fils du King*, alors que c'est un super titre. Cela me déprime : il y en a une qui dit « mais en plus on comprend rien ! », ils disent ça, à la radio, puis parlent entre eux avec une sorte de chauvinisme snobinard et de la bêtise pure, tu vois ça m'énerve encore. […]
>
> Sinon, ce que je voulais dire en gros quand même, c'est que maintenant j'ai l'impression que les libraires et les journalistes, tout le monde, est beaucoup plus ouvert sur la littérature québécoise qu'avant. Qu'il y a 10 ans. Et ça se voit clairement. Que ce soit pour la BD ou le reste. Et la littérature québécoise, les maisons d'édition de littérature québécoise, ont vraiment aidé à ouvrir les gens en France (comme si l'on devait passer par un secteur plus « sérieux » que l'illustré pour enfin être reconnu…)[417].

Là où Pow Pow se distingue à nouveau des autres éditeurs et devient quadricéphale, c'est par un chemin en sens inverse qui, s'il n'est pas inédit, est là aussi plus rare. En 2015, un an avant que ses propres titres soient distribués sur le marché

[416] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XI.
[417] Idem.

européen, Pow Pow signe un contrat avec la célèbre maison d'édition française L'Association. Ce contrat donne à Pow Pow les droits pour l'édition québécoise de certains albums. Le premier est *Capharnaüm*, album inachevé de Lewis Trondheim (Grand prix de la ville d'Angoulême 2006), qui est publié sous une maquette relativement proche de l'originale. Distribuée au Québec pour la plupart de ses titres, L'Association n'y envoie pas celui-ci et en laisse l'exclusivité à la maison d'édition de Luc Bossé. Il s'agit à priori du fruit d'échanges interpersonnels entre deux auteurs-éditeurs (Trondheim étant éditeur à L'Association), qui ouvre la voie à d'autres publications : deux autres albums de Trondheim (*Coquelicots d'Irak*, avec Brigitte Findakly, *Mildiou*). Surtout, on retrouve dans le catalogue deux titres de Guy Delisle, Québécois installé en France qui avait eu un gros succès avec *Shenzen* (2000) et *Pyongyang* (2003), tous deux publiés sous étendard québécois en 2019. Ces deux titres, déjà anciens, avaient été diffusés au Québec et ces nouvelles éditions entraînent le retrait des anciennes du marché local. Par la suite, un titre de Delisle illustrant Echenoz et un ouvrage de David B. bénéficient aussi de cette entente, négociée au cas par cas, entre Pow Pow et L'Association.

La logique de cette stratégie est assez compréhensible. Pour les éditeurs, exporter coûte cher et il n'y a pas forcément les moyens de faire la communication des deux côtés de l'Atlantique. Du côté des auteurs québécois, nous avons vu que cela pouvait avoir un grand intérêt de négocier une édition européenne qui ne passe pas par l'achat de droits. Cela assure non seulement un meilleur pourcentage sur les ventes, mais apporte aussi l'expertise d'un éditeur mieux implanté sur son territoire, en capacité de mieux faire rayonner les œuvres. Cependant, ici c'est un peu l'inverse qui arrive : Pow Pow achète les droits étrangers pour le Québec d'éditeurs français qui auraient tout à fait pu vendre leurs titres au Québec (ils le font pour d'autres), avec des auteurs plutôt à succès. Ceci indique autant une stratégie assez maligne de Luc Bossé que la sympathie de certains auteurs pour son travail, comme Trondheim et Delisle qui auraient pu se passer de lui, mais ont dû estimer, travail éditorial à l'appui, que Pow Pow saurait mieux défendre leurs livres.

Cette première expérience avec L'Association, qui s'est maintenue dans le temps, a bénéficié à d'autres catalogues, de diverses manières. Ainsi, en 2020, Pow Pow a publié *Journal*, de Juli Delporte, originalement publié en français chez L'Agrume en 2014, après une publication anglophone chez l'éditeur Torontois Koyama Press. Salué par la presse, l'album était épuisé et n'avait pas été réédité. Entre-temps, la Française émigrée au Québec était devenue une des autrices fétiches de Pow Pow, qui a logiquement intégré cet ancien volume à son catalogue et le distribue désormais aussi en France. Si la forme

est plus classique que l'entente avec un éditeur concurrent – le livre n'étant plus exploité par son premier éditeur francophone, il s'agit d'une classique réédition –, elle souligne ces allers-retours intrigants entre différents éditeurs et aires linguistiques.

La collaboration éditoriale avec L'Association en a d'ailleurs engendré d'autres : *C'est comme ça que je disparais* (2020) et *Adieu triste amour* (2022), titres de la Franco-québécoise Mirion Malle publiés par l'éditeur roubaisien La Ville Brûle, ont été directement publiés par Pow Pow pour le Québec. Le dernier titre, lancé au festival d'Angoulême 2022, ne se trouvait évidemment que sur le stand de l'éditeur français, laissant deviner une entente évitant toute gêne mutuelle, mais les deux sorties étaient bien simultanées. En novembre 2024, Pow Pow sort *Clémence en colère*, sorti chez La Ville brûle quelques mois plus tôt. En 2021 ce sont les *Chroniques de jeunesse* de Guy Delisle qui sont sorties en parallèle au Québec chez Pow Pow et en France chez Delcourt, un des plus gros éditeurs *mainstream* de bande dessinée. Contrairement aux autres projets, il n'y a pas d'accord immédiat entre les éditeurs[418], cela a été rendu possible d'abord par l'auteur, qui a sciemment conservé ses droits pour le Québec, et reste une pratique inattendue. C'est d'ailleurs la seule fois où Pow Pow a changé la maquette de couverture du livre diffusé et modifié le contenu, en retranscrivant le texte en français québécois usuel. En tous les cas il ne s'agit pas d'une publication automatique de tous les titres des auteurs en questions, mais de logiques d'échanges, dans le cadre de cohérences éditoriales : les Mirion Malle sont ses longs albums, et non ses ouvrages pour la jeunesse, les livres de Delisle (excepté le Echenoz) sont plutôt ses livres intimistes, « chroniques de », et il n'envisage pas vraiment ses autres ouvrages chez Pow Pow. Interrogé sur la possibilité de publier *S'enfuir. Récit d'un otage.*, qui est un album documentaire parlant d'humanitaire, comme plusieurs de ses chroniques (mais pas les tomes publiés par Pow Pow) il indique :

> Aujourd'hui ce serait peut-être différent. Mais là c'est encore avec un autre éditeur, Dargaud, et puis à l'époque on faisait pas trop de collaborations. Et puis je ne pense pas que c'est le genre de livre qui aurait pu fonctionner chez Pow Pow. En tout cas c'est pas trop dans sa ligne éditoriale[419].

Cette pratique d'option d'édition pour le Québec, désormais étendue à trois éditeurs, semble maintenant faire pleinement partie de la stratégie éditoriale de Pow Pow. Il est donc aisé d'imaginer qu'elle a vocation à s'étendre petit à petit à d'autres éditeurs et projets, au fil des rencontres et éditeurs croisés.

[418] Delcourt et Pow Pow ont peu d'interactions publique, mais le rachat des *Mystères de Hobtown* par Delcourt sans concertation avec Pow Pow ne va pas dans le sens d'échanges cordiaux.
[419] Entretien avec l'auteur, voir Annexe III.

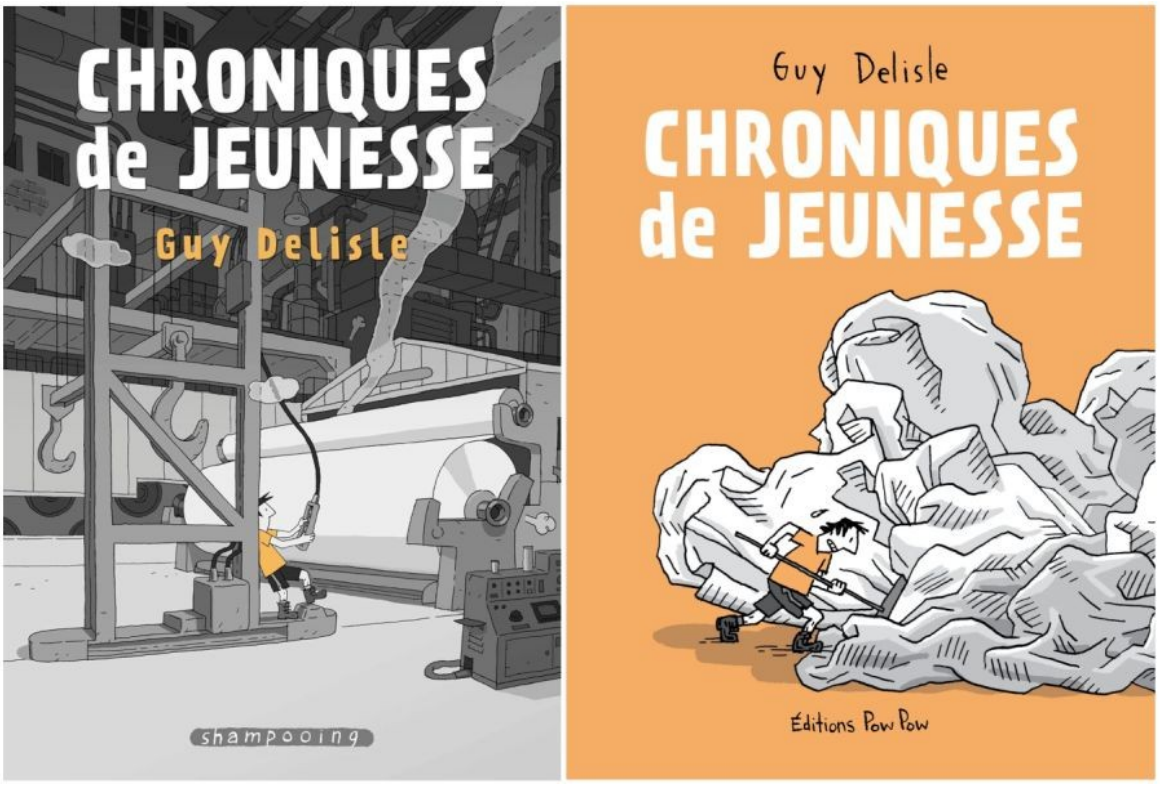


FIG 42 : Guy Delisle, couvertures des éditions françaises et québécoises de *Chroniques de jeunesse*, Delcourt/Pow Pow, 2021.

Après quinze ans d'existence, Pow Pow existe donc sur de multiples tableaux : publication d'ouvrages québécois au Québec, traduction autonome desdits livres pour le marché anglophone canadien, exportation des ouvrages en Europe francophone et éditions québécoises d'albums européens forment les quatre facettes les plus visibles d'une stratégie particulièrement volontariste, qui porte ses fruits. Avec sa stratégie originale, construite à la fois en strates régulières, cap après cap, mais dans une relative rapidité, Pow Pow s'est en tous cas imposé comme un acteur incontournable de la bande dessinée québécoise, tout en se faisant de mieux en mieux connaître hors de ses frontières, avec des succès symboliques comme publics, régulièrement confirmés. Imaginer l'avenir de la structure est complexe, mais il n'y a pas de raison de penser qu'elle se limitera aux quatre stratégies identifiées, et l'on constatait d'ailleurs au début de cette partie que la publication d'auteurs non francophones hors Canada semblait se développer, avec parcimonie, et toujours avec cohérence.

4) Conquérir la francophonie : Lexique *or not* lexique ?

L'étude de différentes stratégies éditoriales n'évoque jamais un sujet qui peut être un réel facteur sur l'export, celui d'un accompagnement du texte par un lexique. De fait, il est fréquent que dans quelques films québécois qui réussissent à traverser l'Atlantique, des sous-titres soient apposés. On peut penser à la série *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé* de Xavier Dolan, réalisée pour Canal +, par exemple. Cela crée régulièrement son lot de polémiques, d'autant que l'inverse n'existe pas, et renforce l'idée d'un « français universel » qui serait en réalité européen, voire parisien[420].

L'absence de son dans une bande dessinée rend évidemment moins immédiat le contact à l'accent, mais nous avons bien établi jusqu'ici que la question de la langue est souvent un facteur important, quitte à être réadaptée. La pratique du lexique de fin ou début d'ouvrage, avec des termes signalés dans le texte, existe pourtant, mais s'avère assez marginale.

Il ne s'agit pas d'une pratique totalement absente, mais elle semble quasi nulle dans les bandes dessinées récentes, et soulever un rejet quasi immédiat, et semble-t-il assez légitime, des acteurs. Guy Delisle marque ainsi assez clairement son agacement :

> Et mettre un lexique à la fin, moi c'est pareil, ouais je pense que ça me ferait chier ça, d'avoir un lexique parce que pfff, où est-ce que j'ai vu ça, bah je sais pas. Non je préfère qu'on comprenne sur le moment, quitte à modifier. Ou qu'on ne comprenne pas mais qu'on revienne en arrière. Moi j'aime bien quand il y a des lexiques sur des trucs spécifiques, mais là sur des différences de langage, ça serait un peu bizarre, bof. L'important c'est surtout la fluidité de lecture, si on comprend le sens en lisant, sans savoir ce que c'est exactement, ça me va, mais qu'on soit obligé de se référer à un lexique je trouve que c'est quand même que ça manque de fluidité, ça me plaît pas trop comme idée[421].

De son côté, Zviane explique bien avoir eu cette crainte, notamment parce qu'Iris s'était vu imposer un lexique par le passé. Tout en fustigeant l'idée, elle confie qu'elles auraient accepté si ça avait été la condition de l'édition :

> Iris avait déjà eu une expérience avec un éditeur français et ils lui avaient demandé de faire un lexique. Et je crois qu'il venait de sortir en France un livre avec un lexique, je me rappelle plus c'était quoi le livre… mais il y avait des astérisques pour expliquer et je me disais « voyons donc, c'est donc bin ridicule ». Cette fois-ci c'est Trondheim qui nous a dit directement « On ne fait pas de lexique » et on était comme « Super, parce qu'on n'en voulait pas ».

[420] Marie Sorbier, « Pourquoi sous-titrer en français le cinéma québécois ? », France culture, le 28 février 2023, en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/pourquoi-sous-titrer-en-francais-le-cinema-quebecois-7951943
[421] Entretien avec l'auteur, voir Annexe III.

> On l'aurait fait s'il nous l'avait demandé, parce qu'on sait que parfois les Français ont de la misère avec le dialecte québécois. Mais finalement on n'a pas eu besoin de poser la question, ce qui est très bien[422].

De manière extrêmement amusante, elle relate une anecdote sur une incompréhension linguistique qui n'aurait sans doute pas été relevée pour un lexique « typiquement québécois », ce même si l'incompréhension tient aussi à un référent culturel complètement opaque pour un Européen, mais qui n'aurait pas été identifié :

> […] une fois j'ai dédicacé dans une foire du livre à Bordeaux, L'Escale du livre, c'était pas vraiment mon public, les gens ne connaissaient pas, mais j'ai quand même vendu une coupe d'*Ostie d'chat*. Il y a un homme qui l'a acheté, l'a lu le soir et est revenu le lendemain en me disant « Il y a une expression québécoise que je ne comprends pas ! Est-ce que vous pourriez comme me traduire s'il vous plaît ? » Il a ouvert le livre et m'a pointé l'expression en question, c'était « Chow mein », c'est un plat chinois ! Dans le contexte c'était assez évident, mais il a dû se dire « bon c'est une BD québécoise ce doit être une expression québécoise.

En réalité, l'épreuve du dépouillement de corpus montre un usage assez rare de l'outil « lexique » dans les bandes dessinées québécoises, mais quelques occurrences – bien distinctes – sont à relever. En premier lieu, on a le cas d'une volonté assumée de percer le marché européen, ou en tout cas de toucher le lecteur européen. Deux exemples très différents sont mobilisables.

Le premier est la forme qui peut sembler la plus classique. La maison d'édition Studio Lounak, dont le catalogue a été en partie racheté par Front froid en 2019[423], est assez tôt disponible en Europe. Dans un entretien où il évoque le succès européen des *Nombrils*, l'éditeur Gautier Langevin évoque ce marché comme indispensable pour que des auteurs québécois puissent survivre, tout en soulignant la difficulté que cela crée pour l'existence d'un marché local :

> C'est en la considérant à travers le spectre du développement d'une industrie québécoise que cette situation devient préoccupante. On peut en effet difficilement penser le développement d'une industrie québécoise de la bande dessinée si une majorité des capitaux générés par les titres à fort potentiel commercial s'en vont en France ou aux États-Unis. […] On est confrontés au dilemme de l'œuf et de la poule : comment faire pour attirer un auteur québécois déjà connu en France alors que nous n'avons pas une industrie assez forte pour soutenir les frais que son à-valoir engendrera ? Il faut avoir un réseau de distribution français solide, et le goût du

[422] Cette citation et suivante : Entretien avec l'auteur, voir Annexe XII.

[423] Sur cet éditeur fondé en 2007 qui a agrégé d'autres structures, lire Gabriel Tremblay-Gaudette, « Les premiers appartements de Nouvelle adresse. », *@nalyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise* vol. 18 n° 1, janvier 2025, p. 105-131. DOI : https://doi.org/10.7202/1115193ar

> risque… Glénat Québec et La Pastèque sont deux bons exemples d'éditeurs québécois qui ont compris cette réalité, et qui tentent de percer le marché français[424].

Ce constat lucide fait, Langevin travaille à ce que les titres qu'il défend (chez Lounak comme chez Front froid) soient disponibles en Europe, mais en étant publiés au Québec. Cette volonté d'exister sur les deux bords se ressent particulièrement dans *L'Esprit du camp*, d'Axelle Lenoir et Cab, un sympathique album de colonie de vacances dans la forêt qui vire fantastique, paru en 2017. Dans cet album, les chapitres sont introduits d'un lexique, lexique lui-même introduit d'un chapeau sans ambiguïté sur l'intention :

> Parce que c'est bien de garder l'accent d'origine du récit, mais que c'est encore mieux de le comprendre, on a cru bon faire un mini lexique pour vous, lecteurs francophones d'outre-mer. Voici les quelques mots et expressions qui pourraient donc vous causer problème, ou vous faire rire. Mais riez pas trop car on est bin susceptibles au Québec[425]...

S'il s'agit bien de se faire comprendre par les lecteurs européens, le ton humoristique laisse entendre certains doutes (« on a cru bon faire ») et une certaine fatigue face au fait que des expressions québécoises seraient quasi automatiquement vu comme amusantes en Europe. Cela ne manque d'ailleurs pas, puisqu'une des rares chroniques sur ce continent souligne le comique inhérent au vocabulaire, et salue l'existence du lexique. Pourtant, si la série est bien en partie humoristique, le comique ne se situe pas ici : « Les dialogues sonnent juste, et le très fleuri vocabulaire québécois les rend encore plus comiques pour le lecteur du Vieux Continent, bien que le lexique présent à chaque début de chapitre ne soit pas de trop[426]. » Si cela peut sans doute énerver, on reçoit bien une sorte d'acceptation, de passage obligé, pour toucher le public européen sans trahir sa langue. Une volonté confirmée dans le tome deux, dont le premier lexique s'ouvre ainsi : « Bon. On continue avec notre beau petit lexique question d'être compris par tout le monde sans avoir à écrire les dialogues en français international[427]. » Le lexique apparaît ainsi comme une paradoxale concession pour pouvoir se permettre de parler sans se censurer.

L'autre projet québécois portant un lexique semblant s'adresser aux Européens n'est pourtant pas disponible en Europe, mais il a une cible précise : les touristes. C'est en 2003 que le publicitaire Jean-François Gaudet s'allie au dessinateur Hugues Poirier pour réaliser un album humoristique parlant de leur région des Îles-de-la-Madeleine. Avec une approche marketing claire, ils rencontrent différents commerces de l'île et réservent

[424] Cynthia Brisson, « Les Nombrils… du monde ! », *Les Libraires*, 19 avril 2013, en ligne : https://revue.leslibraires.ca/articles/bande-dessinee/les-nombrils-du-monde
[425] Lexique du chapitre 1, *L'Esprit du camp* T1, Lounak, 2017, p. 4.
[426] Léa Folgar, « *L'Esprit du camp* » #1, *Bodoï*, 16 août 2017, en ligne : https://www.bodoi.info/l-esprit-du-camp-1
[427] Lexique du chapitre 6, *L'Esprit du camp* T2, Lounak, 2018, p. 4.

chaque bas de page à une publicité pour une structure finançant l'ouvrage, qui devient par ailleurs lieu de vente : l'album ne se trouve donc pas en librairie mais chez des dépanneurs[428], des boutiques diverses, musées, gîtes, etc. *Les Aventures de Néciphore* affiche également en gros en couverture « L'album souvenir des Îles-de-la-Madeleine », insistant sur l'achat cadeau, pour garder une trace d'un séjour dans une région particulièrement visitée du Québec. Selon les créateurs[429], l'album est d'abord tiré à 2000 exemplaires, une cible ambitieuse pour un album cartonné en couleur sans distribution, mais l'effet tourisme et « BD locale » semble marcher à plein puisque les albums sont régulièrement retirés et vendus[430].

Cette existence de bande dessinée locale valorisant les terroirs et spécificités se trouve dans d'autres territoires, notamment en Europe, et s'appuie généralement sur des auteurs locaux, alimentant ainsi un réseau de presse et de marchés de revente locaux. La qualité générale est régulièrement assez faible, puisqu'avant toute chose l'objectif est de montrer des lieux du séjour, des histoires iconiques, avec un dessin se voulant le plus neutre possible (donc classiquement dans l'idée d'un fantasmatique franco-belge). Il existe bien sûr des exceptions, comme l'étonnant *Albert le pouce* de Belle-Île-en-Mer du dessinateur *underground* Yvang, mais le constat empirique sur lequel je m'appuie, faute d'étude existante, va dans le sens de bandes dessinées médiocres voulant avant tout s'inscrire dans un style majoritairement reconnu comme celui de la bande dessinée et dont les récits cherchent avant tout à faire reconnaître des endroits au lecteur. *Néciphore* s'inscrit clairement dans cette tradition, dans le format type 44CC (même si toutes ne sont pas de BD), tout en couleur, avec un dessin maladroit – assez cohérent avec le fait que le dessinateur soit d'abord architecte et n'aie pas d'expérience particulière de la bande dessinée. Il reste qu'au-delà du qualitatif, la cible est bien étudiée et que l'album est un succès. Les deux compères tentent alors de déployer sur tout le Québec – et même un peu au-delà. Six albums paraissent donc entre 2003 et 2006, chacune explorant une région du Québec, sauf un tome consacré à l'Acadie. Le prétexte est que chaque personnage est un cousin de l'autre et *Le Tour du Québec en BD* espère pouvoir sortir un tome sur chaque région identifiée. Après les Îles-de-la-Madeleine on découvre donc le Saguenay-Lac-Saint-Jean (Théophile, 2004), la ville de Québec (Dagobert, 2005), Charlevoix (Philémond, 2006), la Mauricie (Stanislas, 2007) et, donc, l'Acadie (Winnyfred, 2009).

[428] Commerce typiques du Québec où l'on trouve un peu de tout, et assez tard, tels les commerces de nuits en France.
[429] Voir page « Concept » sur le site des éditions du Vent qui vente sur archivesduweb : http://leventquivente.com/concept.htm
[430] Jusqu'à un certain point, puisque la série s'est arrêtée avant d'atteindre les objectifs d'un album par région, et que la structure semble aujourd'hui fermée.



FIG 43 : Hugues Poirier, page du site du Vent qui vente présentant les six bandes dessinées de la série, n. d., en ligne : http://leventquivente.com/bd.htm (archives du web)

Si la qualité intrinsèque peut se débattre, elle ne nous intéresse pas tant ici. Le processus de création des auteurs-éditeurs est assez précis : ils démarchent des régions, cherchent des financements, placent des publicités et s'assurent de nombreux lieux de revente là où passent des touristes. Après leurs 36 pages, les albums sont complétés par une recette de cuisine typique et… un glossaire. Le principe ne surprend pas dans un objet clairement touristique, même s'il a une spécificité puisque son usage ne concerne pas que l'Européen. En effet, dans les argumentaires commerciaux que l'on retrouve dans la presse, celui-ci a une visée spécifique, conforme à celle de son but de valoriser les spécificités régionales. Ainsi un article de presse locale de Mauricie indique « l'album compte aussi systématiquement un glossaire des régionalismes les plus connus[431] », il ne s'agit donc pas que de traduire pour le Français, le Belge ou le Suisse, mais aussi de se faire comprendre d'autres Québécois. L'étude des différents lexiques s'avère plus nuancée, si certains termes sont en effet typiques de certaines régions, comme « À

[431] François Houde, « La Mauricie en bande dessinée », *Le Nouvelliste*, 13 juin 2007.

cause » comme synonyme de « pourquoi » au Saguenay Lac-Saint-Jean ou la « Gourgane », légumineuse particulièrement populaire dans ce territoire, ou différents gentilés d'Acadie, les glossaires de la série laissent surtout place à de très nombreux noms de personnes. Ainsi celui de l'album sur la ville de Québec explique qui est René Lévesque, personnalité que tout Québécois connaît, et dans celui sur le Saguenay et Lac-Saint-Jean, il est expliqué ce qu'est la « Chasse galerie », sans doute la légende la plus célèbre de la Province, ou ce qu'est un « bleuet », fruit certes très présent dans la région mais connu à travers tout le Québec, mais aussi au Nouveau-Brunswick. Le glossaire n'a donc pas qu'un but d'explicitation de particularismes régionaux, mais bien de rendre compréhensibles au maximum les termes par tous les lecteurs, quelles que soient leurs origines, notamment des étrangers au Canada. Pour simplifier la tâche, lorsque les termes sont utilisés dans les phylactères, ils apparaissent en gras, indiquant qu'une explication se trouve en fin d'ouvrage. Si les albums ne sont pas distribués en Europe, les lexiques de fin ont donc bien un but assez proche de ceux de *L'Esprit du camp*, à ceci près qu'il ne s'agit pas tant d'assumer son langage sans le masquer que d'insister sur le folklore, à usage externe et interne.

Un autre cas, plus curieux encore dans ce qu'il témoigne de circulations, est celui de *La Vie compliquée de Léa Olivier*. Adaptées du roman de la québécoise Catherine Girard-Audet, les bandes dessinée sont publiées par l'éditeur belge Kennes à partir de 2014[432], et adaptées par le scénariste Alcante et le dessinateur Ludo Borecki (tous deux Belges), elle propose donc au marché européen une vision du Québec depuis l'Europe, mais basée sur un texte québécois. On imagine un certain nombre d'échanges, mais là aussi – peut-être en lien avec une cible plus jeune, mais aussi sans doute pour reprendre une pratique de l'édition européenne du roman – un lexique accompagne chaque volume. Avant même que la bande dessinée commence, les auteurs préviennent après la page de titre :

> Bienvenue au Québec !
>
> Pour vous permettre de vous fondre totalement dans la vie compliquée de Léa Olivier, nous avons tenu à respecter le langage fleuri de sa Belle province.
>
> Pour vous aider, les termes suivis du symbole [L] sont expliqués dans le lexique à la fin du tome.
>
> Nous vous souhaitons un très bon moment de lecture !

On notera que le terme « fleuri » revient encore. S'il n'est pas négatif, on peut s'étonner de le voir si souvent utilisé pour parler d'un type de français qui n'apparaît sans doute pas

[432] En 2017, une adaptation réalisée par Véronique Ly, illustratrice des couvertures des romans, est parue au Québec aux éditions Les Malins. Elle ne connaît qu'un volume contrairement à la version belge, qui a atteint son douzième tome en 2024.

plus fleuri que le français de Wallonie des auteurs, ou n'importe quel français de France pour un Québécois.

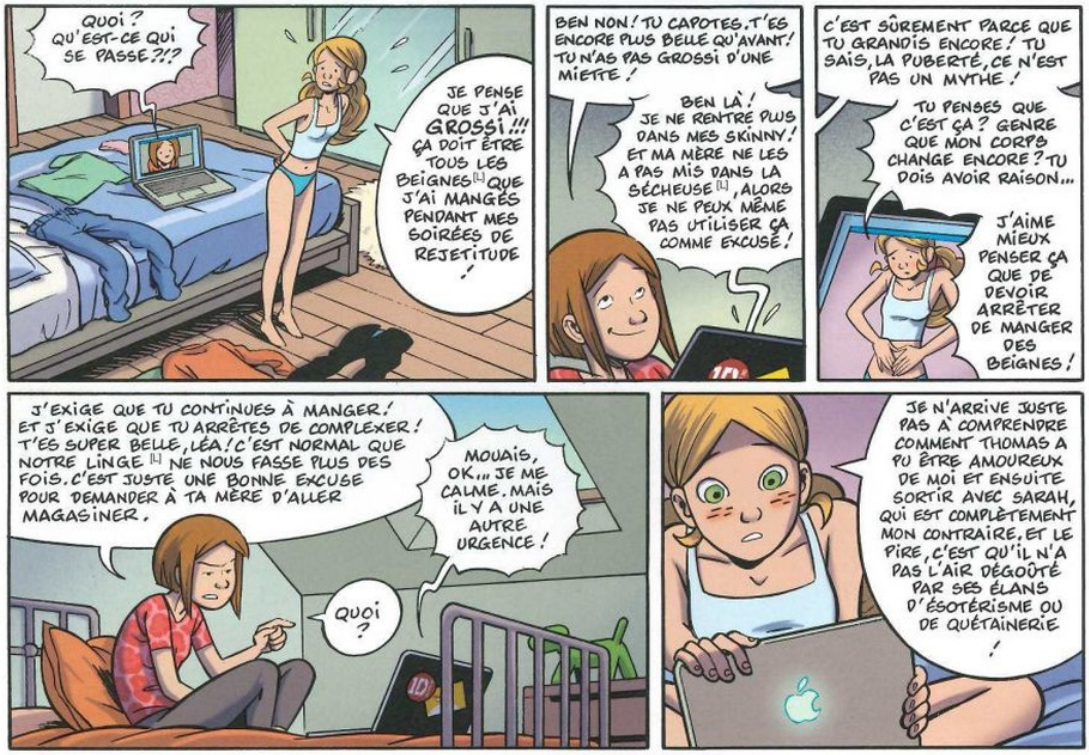


FIG 44 : Ludo Borecki et Alcante, *La vie compliquée de Léa Olivier* T3 : *Chantage*, Kennes, 2016, p. 10.

Les lexiques utilisés dans *Léa Olivier* sont assez sobres, les mots ne sont signalés qu'une fois, et certains termes récurrents ne sont pas nécessairement réexpliqués dans les albums suivants. Comme dans *Le Tour du Québec en BD*, il ne s'agit pas que d'expliquer des mots, mais parfois aussi des références spécifiques, même si c'est relativement rare. Ainsi, le lexique du tome 1 détaille la notion de « Ville souterraine », source de grand fantasme en Europe, ou explique ce qu'est le Kin-Ball, quand celui du tome 2 s'attarde sur la mascotte des Canadiens de Montréal. Plus étonnant, dans le tome 1 une entrée est réservée aux « nunuches » et indiquant « On parle ici d'une bande de jeunes filles populaires, quelque peu superficielles et extrêmement antipathiques, surtout à l'égard de Léa. » Dans ce cas, il s'agit plus d'une explication de texte que de vocabulaire ou expression québécoise. Dans tous les tomes, les lexiques sont plutôt courts, et ce qui prend le plus de place reste encore une fois les explications culturelles, ainsi du tome 3 qui développe des explications sur l'Île Sainte-Hélène, le parc d'attractions La Ronde ou sur les Cégeps, en veillant à ne comparer ni au système scolaire français, ni au Belge. Le lexique a donc ici un usage assumé, celui de transmettre une série québécoise au public européen, en lui restant fidèle tout en s'assurant de sa

compréhension. Le fait que les auteurs soient eux-mêmes non québécois peut paraître surprenant, mais simplifie sans nul doute ce travail sur les dialogues, car si le lexique est autorisé et permet de « fleurir » le texte, des notes constantes seraient peu lisibles. Ici, le choix est fait d'une autorisation d'un québécois apportant du réel quant aux décors et du lien au roman, tout en restant relativement discret.

Une stratégie inverse à celle du *Journal d'Aurélie Laflamme*, adaptation des romans jeunesse d'India Desjardins publiée chez Michel Lafon (au début en coédition avec Jungle) à partir de 2014. Scénarisées par Véronique Grisseaux et dessinées par Laëtitia Aynié, les adaptations sont là aussi réalisées depuis l'Europe, en France cette fois. Le cadre reste bien au Québec, avec son système scolaire, ses décors (notamment les escaliers extérieurs) et son vocabulaire, mais sans explications particulières. L'approche plus proche du journal intime, et une cible peut-être légèrement plus âgée que Léa Olivier, peuvent peut-être expliquer cette différence de traitement, mais les personnages des deux séries grandissent et touchent rapidement le même public. Sans doute n'est-il ici qu'affaire d'analyse commerciale distincte. *In fine*, il reste difficile de départager les deux propositions puisque chacune semble avoir obtenu le succès auprès de ses cibles, les séries ayant toutes une belle carrière : si Aurélie Laflamme s'est arrêtée en 2022 après sept volumes, la série est arrivée à son terme, et le dernier volume du roman a même été déployé en deux albums. De son côté, Léa Olivier poursuit ses aventures après douze volumes parus[433].

Les lexiques restent d'usage assez rares dans la bande dessinée québécoise arrivant en Europe. On peut s'en réjouir en se disant que le français québécois est mieux accepté, c'est sans nul doute vrai quand on voit le succès de *Paul*, l'influence de Julie Doucet ou la bonne accroche en Europe de Pow Pow. Il reste que la stratégie la plus commune semble plutôt d'éviter le québécisme à la source, ce qui n'est guère satisfaisant. C'est ce qu'évoquait Guy Delisle initialement, en disant préférer une légère incompréhension ou « qu'on comprenne sur le moment, quitte à modifier », c'est aussi le choix réalisé pour *Les Nombrils*. De son côté, Michel Viau nous a indiqué que pour ses scénarios il juge au cas par cas : si l'éditeur n'est pas distribué en Europe et que l'action se passe au Québec, il n'y réfléchit pas particulièrement, mais que

[433] Chez Kennes, les romans s'étalent sur vingt-deux tomes (contre dix-huit dans les éditions québécoises).

> pour un album comme *Havana Connection*, [dessin Djibril Morissette-Phan, Glénat, 2024] qui était prévu dès le départ pour les marchés québécois et européens, [il] utilis[e] parcimonieusement des expressions québécoises facilement compréhensibles pour un lecteur européen[434].

Cette logique adaptative rejoint celle qu'il employait comme directeur de collection aux 400 coups (2008-2011) :

> […] je devais veiller à ce qu'il n'y ait pas de québécisme dans les albums puisqu'ils étaient distribués en France. Selon la représentante de l'éditeur en France, les expressions québécoises nuisaient aux ventes. Je devais obtenir l'accord des auteurs, ce qui n'était pas toujours facile.
>
> Je me souviens avoir changé le mot « chips » par « croustilles », qui est le terme recommandé par l'Office québécois de la langue française, et avoir dû remettre « chips » parce que « croustilles » n'était pas utilisé en France !

Enfin, on peut noter qu'encore très récemment, la question s'est posée pour un album de Cab, scénariste de *L'Esprit du camp*. D'abord publié en ligne puis chez Front froid, *Hiver nucléaire* est publié en Europe par Steinkis en 2025. Cette fois, pas de lexique, et la presse souligne comme un argument commercial les nombreuses interventions sur le texte original :

> Wandrille [L'éditeur, NDA] nous signale qu'en raison de l'utilisation de certains termes usuels chez les Québécois, il a procédé à 157 corrections sur *Hiver nucléaire*, rien que sur des détails de langage qui auraient bloqué la lecture des Français[435].

On peut toutefois constater que le français québécois n'a pas empêché un certain nombre de titres étudiés dans cette thèse d'avoir du succès. Même en allant vers un éditeur *mainstream* publiant pour la jeunesse, la série *Mort et déterré* de Pascal Colpron et Jocelyn Boisvert, prépubliée dans *Spirou*, va dans le sens d'une acceptation et/ou d'une affirmation. On semble alors pouvoir rejoindre le libraire Laurent Boutin qui, interrogé sur les lexiques, avait eu la jolie formule : « Si nous on est capable de lire Pagnol et vous *Aya de Yopougon*, ça ne me paraît pas essentiel… » Une déclaration qui sonne juste, quand bien même la série *Aya de Yopougon*, série à succès de Clément Oubrerie et Marguerite Abouet mettant en scène le quotidien d'une jeune femme de Côte d'Ivoire, comprend justement un lexique en fin de premier volume, une pratique qui est même présentée comme un « incontournable lexique » au fil des tomes.

[434] Cette citation et suivante : Entretien avec l'auteur, voir Annexe XXI.
[435] Damien Boone, « Nouveaux labels et nouvelles pistes pour la Rentrée Steinkis /Jungle », *ActuaBD*, 6 septembre 2025, en ligne : https://www.actuabd.com/Nouveaux-labels-et-nouvelles-pistes-pour-la-Rentree-Steinkis-Jungle

5) Le Prix ACBD Québec, un objet contradictoire[436]

Il existe de nombreux prix concernant la bande dessinée au Québec, de portée plus ou moins forte, allant du petit prix d'un festival local au prix national. Parmi eux, une grande part propose une section spécifiquement réservée à la production nationale, manière de défendre un secteur historiquement écrasé entre deux géants. Les plus influents au Québec sont sans doute le Prix des libraires du Québec, le Grand Prix Québec BD, remis par le festival de bande dessinée de Québec, et le Bédélys Québec, remis par le Festival BD de Montréal. Tous ces prix ont une véritable presse et écho dans le milieu québécois, mais sortent assez peu des frontières. Si l'importance d'un prix international comme ceux d'Angoulême est incomparable, il existe un prix spécifique pour la BD québécoise, en partie portée hors de ses frontières. Assez jeune, le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise n'a été créé qu'en 2015, porté par une association historique majoritairement européenne (et même belgo-française) réunissant des critiques et journalistes de langue française travaillant sur la bande dessinée. Malgré une influence assez faible, son origine le place au cœur de circulations Europe-Québec, avec plusieurs allers-retours. L'étude des archives médiatiques des prix et trois entretiens avec les différents coordonnateurs du prix[437] au fil des ans permettent d'en éclairer l'intérêt comme les limites.

Comme souvent, la naissance du prix est très liée à l'impulsion d'une personne qui en entraîne d'autres avec elles. Il s'agit ici de Nicolas Fréret, fils d'un imprimeur et d'une employée d'un éditeur, notamment d'intégrales de bandes dessinées. Devenu journaliste, il écrit régulièrement sur le neuvième art, puis émigre au Québec en 2008. Il y travaille dans divers secteurs avant de renouer avec la presse écrite, papier comme web. Curieux de ce qui se fait dans son nouvel environnement, un de ses premiers réflexes est d'aller dans une librairie, à l'affût d'une production locale. Il y lit toute la série *Paul*, de Michel Rabagliati, ce qui souligne encore son rôle central, puis découvre d'autres auteurs et éditeurs parfois totalement inconnus en Europe. Membre de L'Association des critiques et des journalistes de bande dessinée (ACBD) depuis 2002, il s'étonne que l'association n'ait aucun Québécois dans ses membres. Pour une structure fondée en 1984, qui a des

[436] Ce chapitre est une version actualisée de Maël Rannou, « Le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise : construction, limites et réceptions d'un objet contradictoire », *InterFaces* vol. 31 (n° 2), juillet 2021, en ligne : https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/47193

[437] Nicolas Fréret (2015-2017, puis 2019), Marianne St-Jacques (2017 en binôme et 2018), Raymond Poirier (2020 -2024). Les entretiens ont tous été réalisés en juillet 2021 via Zoom selon la méthode des entretiens semi-directifs.

allures d'institution et s'enorgueillit d'un ancrage dans la francophonie internationale (les Belges et Suisses sont bien présents), c'est une absence fâcheuse, qui témoigne d'une internationalité en réalité construite sur l'axe européen, très majoritairement Français et Belge. La première idée du journaliste converti à la BDQ est d'identifier des collègues québécois et de les convaincre de rejoindre l'association, afin qu'ils poussent des titres de la province lors des votes des membres. L'ACBD remet en effet chaque année un Grand prix de la critique où des auteurs québécois pourraient très bien être sélectionnés[438]. Nicolas Fréret prend contact avec Fabrice Piault, président de l'ACBD, qui lui indique participer au salon du livre de Montréal. Ils s'y rencontrent et le président l'encourage dans son projet de groupe informel. Fréret va alors contacter directement tous les auteurs d'articles qu'il voit traiter du sujet, s'arrangeant pour leur trouver deux parrains, puisqu'il faut être coopté pour intégrer la structure. L'idée est que si, lors des votes annuels, un titre québécois reçoit un nombre significatif de votes, cela attire l'œil des collègues non spécialistes du Québec. Cette sorte de lobby assumé n'a cependant pas une très grande efficacité. En s'appuyant sur ce groupe variant entre sept à dix critiques[439], un projet de création d'un prix spécifique consacré à la BD québécoise est alors proposé au bureau de l'ACBD en 2014 et, à la grande surprise de son porteur, adopté à l'unanimité.

Concrètement, le coordonnateur du prix va alors contacter les éditeurs québécois au nom de l'ACBD afin de recevoir des fichiers numériques (PDF) de leurs ouvrages. Si certains voient directement l'intérêt d'avoir un entremetteur pour mettre leur production à plus de 80 prescripteurs[440], d'autres rechignent face à cette structure inconnue sur leur territoire, voire se méfient d'un projet porté par un Français voulant faire le lien avec une structure française au nom de la culture québécoise. Cette particularité est notable : contrairement aux autres prix de la BDQ, ici les votants seront très majoritairement européens. Au fil du temps, le prix s'instituant, cette récupération de fichiers est plus simple et moins chronophage pour les coordonnateurs, qui changent régulièrement. Une fois ces documents réunis, un groupe informel de sélectionneurs se réunit pour désigner les meilleurs titres québécois sortis dans l'année civile précédente. Il est à noter que le groupe reste plus ou moins celui créé dès l'origine, mais que tout membre de l'ACBD peut rejoindre, et sont définis comme titres québécois des ouvrages d'auteurs vivant au Québec ou ayant la nationalité canadienne et ayant vécu au Québec. Selon les votes, sont

[438] Il existe également depuis 2007 un prix de la BD asiatique dont les auteurs québécois sont forcément exclus. Après la fondation du prix ACBD Québec, un prix jeunesse a été créé en 2016 ouvert aux titres québécois, et un prix comics en 2019, remis pour sa part à un titre issu « d'un pays de culture anglo-saxonne et adapté en français par un éditeur francophone ». Une bande dessinée québécoise anglophone pourrait y être théoriquement récompensée.

[439] J'ai intégré l'ACBD à cette époque, à l'occasion de la création du groupe. Je ne suis plus membre de l'ACBD depuis 2024.

[440] Le nombre d'adhérents revendiqués varie chaque année, lors de l'annonce du prix 2021 l'ACBD revendique « 96 membres actifs ».

retenus les titres se plaçant sur le podium du nombre de voix reçues, selon les années on a donc pu avoir de trois à cinq titres. Ces titres sont soumis à tous les adhérents qui ont alors le droit de voter, et le lauréat du prix est annoncé en octobre, quelques semaines avant le Salon du livre de Montréal, dans le cadre duquel est organisée la remise du prix.

Bien rodé même s'il repose sur une organisation fragile, car bénévole et souvent appuyé sur une seule personne, le prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise tient sur la durée. Cet historique, même récent, permet une lecture critique tirée de l'observation de son palmarès et des sélectionnés. Tout prix a son lot de polémiques et celles qui touchent le prix sont relativement faibles. On peut signaler que le premier remis récompensait l'édition européenne d'un ouvrage québécois sorti quelques années auparavant : *Les Aventures*, de Jimmy Beaulieu, aux Impressions nouvelles, dont nous avons déjà évoqué le parcours éditorial. Ce choix a pu jeter un doute sur la logique annuelle du prix, tout en semblant dire que l'édition québécoise ne comptait pas, un message contradictoire pour le prix. Mais il y avait une certaine logique à récompenser un acteur central du marché, et passeur réel de la BDQ à travers les frontières. Alors que le prix a désormais vécu dix éditions, des limites plus notables apparaissent cependant.

La première concerne le créateur de ce prix et l'organisation porteuse. Conscient, Nicolas Fréret le souligne bien : « Certains éditeurs ont aussi été méfiants en se demandant pourquoi un Français et une association française viendraient remettre un prix récompensant un Québécois. Ma démarche était pourtant l'inverse de l'impérialisme puisque je voulais d'abord faire connaître leurs travaux hors du Québec ! » Plus que de l'impérialisme on pouvait logiquement craindre un certain paternalisme assez classique dans la manière dont les Français peuvent aborder les productions culturelles québécoises. Mais outre que le créateur du prix vivait au Québec, et que dans cette terre de large immigration définir un Québécois uniquement en termes d'hérédité paraît complexe, la sélection des ouvrages se fonde sur un socle de critiques très majoritairement québécois. Ainsi, la première année, sur la petite dizaine de membres, j'étais le seul non-résident au Québec. Par ailleurs, quand Nicolas Fréret est retourné en France quelques années plus tard, il a eu la volonté de transmettre la coordination à des journalistes locaux. De manière assez amusante, Marianne St-Jacques, qui lui succède après un an de partage des tâches, indique elle-même être « 100 % franco-ontarienne[441] et n'avoir jamais vécu au Québec », ajoutant de manière cocasse, mais tout à fait réaliste, être « encore moins québécoise que Nicolas », bien que Canadienne. À partir de 2020 et jusqu'en 2024, c'est Raymond Poirier, un « double québécois », puisqu'il vient de la ville de Québec, qui gère le prix, rendant ce reproche déjà faible entièrement caduc[442]. Il reste que c'est un prix dont les électeurs sont *in fine* majoritairement européens, ce qui est un de ses intérêts (nous le verrons dans la réception), mais induit une autre limite, peut-être plus ennuyeuse.

Le profil des votants crée en effet une inégalité immédiate de traitement. Ainsi, alors que la majorité de la production québécoise n'est pas distribuée hors de la province, neuf des dix albums récompensés sont tous des titres publiés en Europe. La question ne peut se résumer à une qualité évidente du titre lauréat, et indique sans doute une difficulté à aller lire des bandes dessinées en format numérique ou, tout simplement, une habitude assez logique à aller vers ce que l'on connaît. À tout le moins, les éditeurs distribués en Europe partent avec une longueur d'avance : La Pastèque a décidé d'employer une attachée de presse spécialisée pour la couverture européenne de ses livres l'année de la création du prix (un hasard, mais qui donnait forcément une visibilité plus grande), Pow

[441] Les Franco-Ontariens sont une minorité francophone vivant en Ontario, dont ils représentent environ 4,7 % de la population (2016). Ce petit pourcentage masque cependant la plus grande communauté francophone canadienne hors Québec, l'Ontario étant de loin la province la plus peuplée du Canada. Ils sont majoritairement présents au long de la frontière avec le Québec, où réside d'ailleurs madame St-Jacques.

[442] En 2005 Sylvain Lemay, codirecteur de cette thèse et Québécois depuis toujours, est devenu coordinateur.

Pow, jeune éditeur finaliste dès la première année du prix, qui a régulièrement eu deux titres en finale, ne l'emporte pour la première fois qu'en 2019 avec *La Petite Russie*, de Francis Desharnais. Une victoire qui accompagne la distribution en Europe de la structure, à partir de 2016, qui gagne en en visibilité au fil des ans, et a d'ailleurs obtenu deux autres fois le prix. De son côté, La Pastèque a été lauréate à quatre reprises, et deux fois pour des titres de Jean-Paul Eid. Trois autres éditeurs se partagent le palmarès : un Belge (Les impressions nouvelles), un Français (Glénat) et un Québécois (XYZ).

Les lauréats du Prix ACBD Québec	
2015	*Les Aventures*, de Jimmy Beaulieu, Les Impressions Nouvelles.
2016	*La Femme aux cartes postales*, dessin de Jean-Paul Eid, scénario de Claude Paiement, La Pastèque.
2017	*Louis parmi les spectres*, dessin d'Isabelle Arsenault, scénario de Fanny Britt, La Pastèque.
2018	*Vogue la valise : L'Intégrale*, de Siris, La Pastèque.
2019	*La Petite Russie*, de Francis Desharnais, Pow Pow.
2020	*La Bombe*, dessin de Denis Rodier, scénario d'Alcante et Laurent-Frédéric Bollée, Glénat.
2021	*Le Petit Astronaute*, de Jean-Paul Eid, La Pastèque.
2022	*Football Fantaisie*, de Zviane, Pow Pow
2023	*La Méduse*, de Boum, Pow Pow.
2024	*Je pense que j'en aurai pas*, de Catherine Gauthier, Éditions XYZ.

Cette limite est admise par les organisateurs, mais nuancée, car au-delà des simples lauréats, le détail des votes peut dévoiler des surprises. Raymond Poirier souligne ainsi qu'en 2020 *Le Projet Shiatsung*, première bande dessinée de Brigitte Archambault, alors inconnue, publiée par Mécanique générale et non disponible en France lors du vote, y a été particulièrement compétitif et n'est pas passé loin de gagner le prix. Une preuve de l'investissement réel des critiques votants dans la lecture des titres proposés en finale. De même, quand *Je pense que j'en aurai pas* a emporté le prix en 2024, il n'était pas disponible en France, et c'est un autre éditeur qui l'y distribue[443]. On peut certes arguer qu'il aura fallu dix ans, mais c'est arrivé. Au registre des nuances, on peut aussi noter qu'en 2017, quand *Louis parmi les spectres* remporte le prix, il s'agit certes d'un titre distribué en Europe, mais c'est aussi un titre d'autrices alors relativement peu connues qui affrontait deux poids lourds publiés par des éditeurs européens : *Comment je ne suis pas devenu moine* de Jean-Sébastien Bérubé, paru chez Futuropolis, avec donc la puissance de feu de Flammarion et Gallimard pour la distribution, et *S'enfuir. Récit d'un otage*, de Guy Delisle, sans nul doute l'auteur québécois le plus connu en Europe, ici publié par Dargaud, membre du plus gros groupe d'édition de bande dessinée du continent (Média participations). Marianne St-Jacques évoque également la possibilité, plus qu'un défaut de lecture, d'une difficulté culturelle pour accéder à certains titres : « Je pense à des livres avec beaucoup de langage très québécois, par exemple ceux de Samuel Cantin, qui a été en finale et dont les livres contiennent du joual, du franglais, etc. Moi qui suis franco-ontarienne, ça me parle beaucoup, je trouve ça très drôle, mais je peux comprendre qu'un lecteur européen, et ils sont largement majoritaires à l'ACBD, passe complètement à côté. » Paradoxalement, la composition du jury fait donc qu'un titre concourant au prix de l'album québécois de l'année soit sanctionné pour sa québécité. Cette proposition n'est cependant qu'une partie d'explication et peut être nuancée, le prix 2018 étant remis à *Vogue la valise*, massif récit autobiographique de Siris où le français québécois est très présent. La différence culturelle existe et ne doit pas être oubliée, mais elle peut visiblement être dépassée, notamment avec un livre particulièrement visible ou fort. Ce qui est le cas de l'album suscité, qui signait le retour d'un auteur majeur de la scène québécoise des années 80-90.

Une observation des dix lauréats peut aussi poser une autre question quand on constate que les éditions La Pastèque ont raflé quatre prix, jusqu'à trois années d'affilée, et Pow Pow trois en cinq ans. N'y a-t-il pas risque que, avec la qualité de la production de

[443]Les éditions des Équateurs, par ailleurs non spécialisées en bande dessinée.

ces éditeurs, mais aussi la petitesse du cercle éditorial d'origine et les biais évoqués en début de section, ce prix de la BD québécoise ne devienne un prix La Pastèque/Pow Pow ? Les dernières années semblent rassurantes puisqu'une certaine diversité éditoriale s'installe, mais pour Nicolas Fréret cela a pu être une question :

> C'est un vrai sujet, pas tant pour la Pastèque en soi, qui fait d'excellents livres et a donc des prix, que pour le sens du prix. Quand on l'a créé, la BDQ vivait un vrai dynamisme avec la naissance de plusieurs éditeurs (Pow Pow, Front froid, La Mauvaise tête, etc.), on sentait vraiment quelque chose. Il y avait la place pour une diversité dans les choix. Aujourd'hui je me suis éloigné de tout ça[444], même si je lis toujours des bandes dessinées, donc j'ignore si c'est toujours le cas. Avec la Covid il y a eu plusieurs éditeurs qui ont mis la clef sous la porte et il y a un risque de resserrement du marché. Or ce prix n'a de sens que dans un marché dynamique.

La chose est posée mais, dans les faits, ce constat de 2020 semble plutôt contredit par les dernières sélections et lauréats, qui paraissent montrer une pluralité toujours existante. Les différents coordonnateurs interrogés ne sont d'ailleurs pas inquiets pour la viabilité du prix sur le long terme, même si la diversité éditoriale reste une notion toujours présente, en complément d'autres facteurs, dont le premier doit rester la ligne des prix de l'ACBD, soit « soutenir et mettre en valeur, dans un esprit de découverte, un livre de bande dessinée, publié en langue française, à forte exigence narrative et graphique, marquant par sa puissance, son originalité, la nouveauté de son propos ou des moyens que l'auteur y déploie ». Une définition claire laissant un choix vaste même si, dernière limite relevée, comme de nombreux prix honorant la BDQ dont l'objectif est aussi une certaine affirmation identitaire, elle exclut de fait la création des auteurs anglo-québécois dans leur version originale. On notera toutefois que la sélection a prouvé qu'elle ne les excluait pas dès lors qu'ils étaient traduits, puisque *Mourir pour la cause*, titre de Chris Oliveros paru chez Pow Pow, a fait partie des finalistes 2024. Ces limites, qui sont prises en compte et parfois corrigées, vont de pair avec une configuration de prix atypique dans sa conception et sa cible. Pour que cette étude soit complète, il paraît donc essentiel d'aborder sa réception et ses objectifs, au-delà de la simple récompense à une œuvre marquante.

Assez vite, lors d'échanges avec les coordonnateurs du prix comme avec des auteurs ou éditeurs québécois, il apparaît que le prix est perçu comme une récompense pour une œuvre à faire connaître au public, chose assez logique. Un autre objectif, moins commun, semble être admis par tous : faire connaître ces œuvres au public européen. La présence de l'ACBD est récente au Québec, et sa « marque » finalement assez peu

[444] En 2016, il a participé au lancement de *Distances* +, magazine binational consacré au trail dont il est corédacteur en chef.

connue, même si cela évolue nécessairement au fil du temps, que ce soit du public, des médias ou même des professionnels – en témoignent par exemple les deux libraires interrogés qui indiquent bien que le sujet n'a jamais été abordé par un client. Dans son entretien, Marianne St-Jacques assume sans fard un prix dont l'objectif est de « mettre la lumière sur un auteur québécois pour un lectorat étranger » plus que pour le public québécois. Elle poursuit :

> Quand un attaché de presse d'une maison d'édition inconnue propose des PDF, il a rarement des réponses, quand c'est une journaliste qui envoie à ses collègues un lien en appelant à voter pour un prix, forcément la réaction est différente. Il y a tout de suite plus de personnes attentives. Je me souviens d'éditeurs qui étaient vraiment heureux quand ils comprenaient que je transmettais leur production à plus de 80 critiques en Europe, pour eux c'était comme avoir un super attaché de presse !

Car à travers les critiques, c'est l'espoir d'avoir accès à des recensions sur le territoire européen qui se dessine, et par là à son marché. Un enjeu qui peut être majeur quand le Québec compte environ 8,5 millions d'habitants contre environ 73,6 millions en Europe francophone. Une spécificité bien perçue par Siris qui, lorsqu'il a reçu son prix, a tenu à remercier les critiques de faire connaître son travail en Europe.

Selon les organisateurs, cet aspect est plutôt une réussite, un bon ratio de membres répondent à l'invitation au vote, et si le prix est peu discuté sur les listes d'échanges internes (ce qui ne diffère pas des autres prix), ils témoignent tous de retours positifs de membres leur écrivant en privé pour leur parler du prix. Du point de vue médiatique, si le prix n'est pas nécessairement repris et n'a pas percé dans la presse généraliste, il offre toujours l'opportunité d'articles sur des sites spécialisés. Ainsi, une recherche sur le dernier prix remis montre que l'information est reprise par des sites majeurs comme *Livres Hebdo*, *ActuaBD*, *BDGest*, *Bodoï*, *9ème art*, etc., parfois à deux reprises (sélection des finalistes et prix final). Il faut cependant noter que derrière cette image et ce but avoué de prix visant l'Europe, le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise s'installe aussi au Québec, où il a un certain écho, peut-être minimisé par ses porteurs. Ainsi, si le prix n'atteint jamais la presse généraliste en Europe, au Québec il n'est pas rare que les quotidiens de référence s'en fassent l'écho. Dans ses pages culturelles, *Le Devoir* a ainsi évoqué le prix reçu par Siris en 2018 et, en 2021, c'est son concurrent *La Presse* qui a mis l'information dans ses colonnes. Il ne s'agit encore que de brèves et l'on peut regretter que Radio-Canada, la télévision et radio publique, ne semble pas avoir suivi ce mouvement[445],

[445] Lors de l'annonce du prix 2021, Radio-Canada Outaouais (une région du Québec) a réalisé un reportage, mais il n'y a pas de certitude sur sa diffusion nationale.

mais c'est toujours plus que dans des médias français équivalents. Dans le même ordre d'idée, l'historienne Mira Falardeau cite régulièrement le prix dans son ouvrage *L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec* (2020). Si le nom exact du prix, à vrai dire assez complexe et rarement écrit dans son acception officielle, est parfois rédigé de manière erronée[446], c'est déjà une forme de reconnaissance.

Raymond Poirier, qui est membre de l'organisation d'un autre prix (Bédéis causa) confirme cette place entre deux aires, finalement pas si circonscrite à l'Europe. Pour lui, « le prix remis par l'ACBD commence à être connu, mais il est encore jeune, en quelques années il apparaît comme le troisième prix avec le plus d'écho sur la BDQ. » Si le classement est personnel et empirique, il y a un relatif consensus pour désigner le Prix des libraires du Québec comme le plus influent. Porté par des professionnels prescripteurs, il est très visible et repris par les médias. Viendraient ensuite le prix Bédéis Causa, remis par le festival de BD de Québec, avec une vision plus spécialisée, le prix remis par l'ACBD, qui reste identifié comme celui des critiques européens, puis le prix Bédélys, remis par le Festival BD de Montréal. Si cet ordre reste sujet à caution (pour ma part j'inverserais les deux derniers), d'autant que celui qui l'a dressé est directement associé à deux prix cités, ce sont bien les seuls dont on trouve des traces médiatiques évidentes, les divers petits prix remis ici où là ne dépassant pas la presse locale.

Une dernière influence majeure, et sans doute sous-estimée, du prix, est aussi ce qu'il dit en tant que tel de l'état de la BDQ. Si ces différents prix indiquent qu'il y a un marché suffisant pour avoir une concurrence sérieuse entre différents titres, le fait qu'un groupe constitué travaille chaque année pour ce prix depuis le Québec est une autre information. Je reprends ici une analyse publiée dans un article publié en 2019 :

> Au sujet des prix, notons enfin qu'en 2015 L'Association des critiques de BD (ACBD) crée un prix spécifique décerné à un album québécois. Plus que son impact, encore assez mineur, il témoigne de la présence d'un groupe de critiques québécois assez nombreux pour se structurer en comité et présélectionner des titres[447].

Quoi que l'on pense du prix en tant que tel, ce constat, et l'inscription dans le temps qui s'est affirmée depuis, est incontestablement le signe d'un développement et d'une professionnalisation de la BDQ – quand bien même une part de ces critiques ne sont pas des professionnels. Qu'il y ait au Québec assez de supports et de publics pour permettre qu'une dizaine de critiques se rejoignent et communiquent dans des groupes informels,

[446]St-Jacques (Marianne), « "L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec" : une meilleure édition la prochaine fois ? », ActuaBD, 22 juillet 2020. En ligne : https://www.actuabd.com/L-Art-de-la-bande-dessinee-actuelle-au-Quebec-une-meilleure-edition-la

[447] Maël Rannou, « La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir », *op. cit.*

structurant un embryon de réseau, est une information en soi, et une réalité sans doute inenvisageable il y a encore vingt ans. Cela est d'autant plus notable que l'ACBD ne regroupe qu'une partie des critiques, journalistes et chroniqueurs. Rapporté au nombre d'habitants de la province exposé plus haut, le fait que le groupe québécois de l'ACBD ait représenté jusqu'à 10 % de ses membres est même assez important (10 critiques pour 8,5 millions d'habitants contre 86 pour 73,6 millions) et mériterait d'être valorisé.

Le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise s'avère être un prix à l'évolution rapide et aux perceptions diverses. D'abord porté par un Français émigré et pensé comme un moyen de faire connaître la BDQ dans l'espace européen, ce véritable prix à vocation transcontinentale atteint une partie de cet objectif, mais se fait également une place réelle au sein du paysage québécois. En mettant la scène québécoise à égalité avec les deux autres prix de l'ACBD concernés à des « aires géographiques » (Prix Asie et Comics), où la production est bien plus volumineuse, il lui donne une importance particulière. Parfois limitées par le marché comme par l'accès des votants à la majorité des œuvres, des stratégies semblent se mettre en place pour permettre une participation et une représentation qui donne du sens au prix. Si le prix a pour le moment souvent sélectionné des auteurs déjà connus en Europe, et reste circonscrit à un certain nombre d'éditeurs, il a toutefois récompensé des titres qui ne semblaient pas forcément les plus évidents des sélections et affiche au bout de dix éditions cinq éditeurs différents récompensés. Pour ce qui est des auteurs, le choix révélé s'avère assez intéressant au regard de l'histoire de la BDQ. Ainsi, le premier auteur récompensé, Jimmy Beaulieu, est un des représentants les plus marquants de la BDQ des années 1990/2000, véritable passeur dont nous avons étudié le parcours. Rare auteur très identifié des deux côtés de l'Atlantique, il donne une assez belle portée symbolique pour un prix affichant la volonté d'encourager ce dialogue. Par la suite trois des récipiendaires se sont révélés être des auteurs dont la carrière a commencé dès le milieu des années 1980, peut-être moins connus en Europe car n'ayant pas pu être portés par l'avènement d'Internet, mais n'ayant cessé de publier : Jean-Paul Eid, pilier de la revue *Croc*, Siris, qui fut un pionnier de l'*underground* québécois et Denis Rodier, qui incarne un visage plus proche du *comics*. Le fait de voir ces trois profils reconnus, souvent perçus en Europe comme des découvertes, a aussi un certain sens et permet d'envisager ce prix comme dans une phase de rattrapage d'une création méconnue. Rattrapage qui n'oublie pas de sélectionner et parfois de récompenser des auteurs des générations suivantes, comme en attestent les récompenses d'Isabelle Arsenault, Fanny Britt, Francis Desharnais, Zviane et Boum,

même si aucun n'est alors un auteur débutant. Une évolution atteinte avec Catherine Gauthier, autrice émergente (elle n'a alors que deux albums parus), dont le livre n'est même pas distribué en Europe. Une approche et des résultats qui font du prix un objet bien plus mixte et moins limité que ce que les coordonnateurs du prix eux-mêmes pouvaient envisager, qui souligne les potentielles richesses et évolutions des réceptions et perceptions des liens culturels entre le Québec et l'Europe.

6) Les festivals et *soft-power* : l'exemple Québec BD

Dès les premières volontés d'affirmations de la BDQ, les festivals ont été mis en avant. Si cela a d'abord été en interne, nous avons vu qu'il y a rapidement eu volonté d'avoir des expositions et délégations en Europe, des bourses ont permis à de jeunes auteurs d'aller faire des rencontres en Europe, etc. Que ce soit l'exemple de la revue *Croc*, du magazine *Tintin* avec son supplément Québec financé par le ministère, de la délégation québécoise de l'office franco-québécois de la jeunesse en 1985 au festival d'Angoulême, de l'importance de la venue de Simon Bossé dans ce même festival au début des années 1990, du voyage quasi initiatique de Tessier et Siris en Belgique et France, ou de la stratégie de présence d'éditeurs, revues et fanzines comme La Pastèque, Colosse, Pow Pow ou *Planches*[448] à Angoulême, de nombreuses illustrations de l'importance des festivals pour aller à la rencontre du marché européen ont été données au fil de ce travail.

L'inverse est en partie vrai, mais reste d'un abord très différent. Quand le Québec lance ses premiers festivals de BD, il invite d'ailleurs des auteurs européens comme des stars, c'est Peyo à Montréal comme raconté dans le chapitre sur *Pignouf*, c'est aussi ce que l'on croise beaucoup au salon de BD de Québec avant 2005. Pour Thomas-Louis Côté, actuel directeur de Québec BD, qui organise le festival :

> Le festival a longtemps été porté par des collectionneurs dont l'objectif était avant tout d'acquérir de grands noms de la BD européenne, avec une bande dessinée québécoise qui était accessoire, quand ensuite notre mandat a été spécifiquement de mettre en avant cette bande dessinée[449].

[448] Nous n'avons à vrai dire pas étudié ce cas précis. Créée en 2014, la revue *Planches* a connu plusieurs pauses et résurrections, avec différents éditeurs mais affirmant toujours la volonté de publier en grande majorité de la BD québécoise et de témoigner du dynamisme contemporain. Signe des circulations régulièrement évoquées Sandra Vilder, cofondatrice avec Émilie Dagenais, est d'origine française, et poursuit d'ailleurs depuis quelques années une carrière d'autrice jeunesse à Arles. Sur *Planches* voir Chris Reyns-Chikuma, « *PLANCHES*, une revue de BD québécoise, entre dynamisme et fragilité, 2014-2023 », *@nalyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise* vol. 18 n° 1, janvier 2025, p. 63-90. DOI : https://doi.org/10.7202/1115191ar

[449] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XXIV.

À la tête de l'organisme, il voyage beaucoup, et profite du festival d'Angoulême pour participer à un événement réservé aux organisateurs de salon, où il tisse des liens. On le retrouve ensuite régulièrement lors d'événements portant la BD québécoise hors de ses frontières. En travaillant sur le sujet j'ai souvent croisé cet homme de l'ombre, accompagnant les délégations québécoises, servant d'entremetteur à des résidences ou rencontres d'auteurs, ou avec des rôles plus officiels, comme lorsqu'il a piloté la présence de la BD canadienne au FIBD 2024, et assuré le commissariat d'une exposition présentée sur le parvis de la mairie. Si c'est bien le Canada qui était alors invité d'honneur, occupant un pavillon entier dans la rue Hergé[450], et que l'exposition avait pour commande de représenter chaque province et territoires canadien, la délégation était bien, du propre aveu de Côté, largement québécoise[451]. S'il n'est qu'une représentation d'un activisme québécois pour valoriser à la création québécoise à l'extérieur[452], Thomas-Louis Côté est un bon exemple d'acteur permettant ces relations. Il est d'autant plus remarquable que depuis quelques années l'aspect « de l'ombre » se réduit, avec une décoration comme Chevalier des arts et des lettres par Roselyne Bachelot, alors ministre de la Culture, reçue en 2022, ou, en 2025, le Prix Samuel de Champlain, remis par l'Institut France-Canada en binôme avec le directeur de 9^{e}art+, société organisatrice du FIBD[453]. Cette visibilité, dont il se défend, est une réalité, et indique aussi une prise de conscience de la légitimité du Québec au sein de la bande dessinée européenne pour la première récompense, de la bande dessinée comme vecteur d'échanges transcontinentaux dans le second. Thomas-Louis Côté agit souvent à différents niveaux : directeur d'événement, relais pour les auteurs et la presse, coordinateur de groupes d'auteurs, conseils pour l'ambassade, lobbying[454]… Pour étudier plus en détails ce que peuvent être ces jeux d'acteurs plus ou moins visibles, nous prendrons deux exemples d'actions portées par Québec BD : le

[450] Chaque année depuis 2023 la ville de Québec est cependant bien représentée au sein du Pavillon UNESCO, réservé aux villes créatives UNESCO.
[451] « sur 65 auteurs présents, les deux tiers étaient québécois ». Voir Annexe XXV.
[452] Précisons que, si ce n'est pas le sujet d'étude choisi ici, Québec BD mène également une action très forte à destination des Québécois. Des actions ont ainsi lieu toute l'année dans la ville, le festival travaille fortement pour valoriser la création québécoise et une « Maison de la BD » a même ouvert en 2025 à Saint-Foy, une ex-municipalité devenue quartier de Québec. Ce lieu présente des expositions temporaires et permanentes, des ateliers, des sélections d'ouvrages, etc.
[453] Tanya Beaumont, « Thomas-Louis Côté : 20 ans au service de la bande dessinée », Radio-Canada, 10 avril 2022, en ligne : https://ici.radio-canada.ca/info/long-format/2154770/thomas-louis-cote-20-ans-service-bd
[454] Notre entretien avec lui montre bien cette pluralité dans deux moments : « C'est sur, mais c'est un gros travail partenarial, quand une conseillère municipale de Québec, la directrice du Conseil des arts et des lettres, l'ambassade… viennent à Angoulême, je m'arrange pour qu'ils rencontrent des gens intéressants. En bout de ligne je suis là, mais ça reste un travail de l'ombre. » et « Lors de l'année Canada ce n'est pas moi ou Québec BD qui a emporté le projet, c'était Livres Canada Books, qui est en charge de la promotion internationale du livre canadien, qui était derrière le financement du projet Angoulême. Par contre, quand ils ont eu ce mandat, ils se sont tournés vers moi pour le réaliser, parce que j'avais les contacts, des auteurs, l'ambassade du Canada m'a embauché pour une partie du travail, le festival d'Angoulême m'a nommé commissaire de l'exposition, j'ai été missionné par les Villes UNESCO, cette année-là j'avais plein de chapeaux. » Pour cette citation et celles de Thomas-Louis Côté dans ce chapitre, entretien avec l'auteur, voir Annexe XXV.

partenariat avec les festivals, et notamment LyonBD, et le don de planches à des institutions européennes.

Le volet des dons est plus simple à objectiver, tout en étant fort intéressant symboliquement, et justement lié au point précédent. En janvier 2020, peu après que la ville d'Angoulême ait reçu le label de Ville littéraire UNESCO, rejoignant ainsi Québec, Thomas-Louis Côté arrive en Charente avec un cadeau : une planche originale d'*Onésime*, la série culte d'Albert Chartier. Il s'agit alors d'offrir un geste de sympathie et de pousser l'idée d'une réflexion sur le patrimoine de la bande dessinée au sein des Villes UNESCO, mais il y a aussi une volonté presque militante. Comme il l'explique au balado *La Vie en BD* :

> par ce don, fait en collaboration avec la famille Chartier, nous voulons assurer la diffusion de l'histoire du 9e art québécois dans les institutions d'importance qui, comme la Cité, se consacrent à la bande dessinée[455].

On voit ici toute l'importance de faire rayonner hors des frontières la BDQ, avec un auteur inconnu en France mais fondateur. Le faire entrer dans les collections du grand musée de la BD en Europe, dans une ville dont le nom est évocateur pour tout passionné québécois, fait partie d'une stratégie de rayonnement. Trois ans plus tard, Côté poursuit d'ailleurs ce projet et remet deux autres planches, cette fois d'auteurs venant de la Capitale nationale : une de Serge Gaboury, pilier de *Croc*, et une de Valérie Boivin, incarnant la relève. Si le fonds du musée comportait déjà des planches québécoises (notamment de Doucet ou Beaulieu) l'envie de constituer un fonds outre-Atlantique d'auteurs et autrices non nécessairement connus sur ces terres, mais représentatifs, est une action à la forte symbolique, facilement efficace et assez subtile : le Québec ne quémande pas sa place mais offre un bout de son histoire et est remercié pour cela. En parallèle, il s'inscrit dans des collections pour l'éternité :

> Une délégation c'est super, on amène des auteurs, les gens sont contents, on crée des amitiés, des liens commerciaux, mais c'est un peu éphémère. Avoir des pièces de BD québécoises mises en valeur dans des collections permanentes d'institutions c'est autre chose.

Si le musée situé dans la CIBDI d'Angoulême paraît assez évident pour cela, Thomas-Louis Côté n'exclut pas d'offrir des planches à d'autres fonds majeurs en Europe, comme celui du Centre belge de la bande dessinée, réaffirmant là l'importance symbolique de l'axe France-Belgique. On notera d'ailleurs que si le don de planche est une manière de prendre sa place, le compte instagram de QuébecBD le valorise bien en ayant une

[455] Raymond Poirier, « Albert Chartier fait son entrée au Musée de la bande dessinée d'Angoulême », *La Vie en BD*, 13 février 2020, en ligne : https://lavieenbd.com/2020/02/13/albert-chartier-fait-son-entree-au-musee-de-la-bande-dessinee-dangouleme

certaine fierté à poser la bande dessinée québécoise aux côtés de grands noms européens[456] :



FIG 45 : Publication instagram de QuébecBD présentant le don, 31 janvier 2023.

Si Québec BD a organisé des partenariats avec différents festivals et institutions, l'expérience a été particulièrement poussée avec LyonBD. Ce festival, qui ambitionnait d'être un des plus gros festivals français, et s'en est approché, a connu un brusque recul en 2023, et s'en remet tranquillement. Précédemment il avait eu de très forts liens avec le Québec, des liens qui se sont d'abord lancés sur une occasion, puis se sont fortement enrichis au fil des ans sur fond de relations interpersonnelles. Créé en 2006, le festival Lyon BD était dirigé par Matthieu Diez, alors commerçant. Ce dernier a contribué à faire monter en taille son événement, tout en s'assurant qu'il soit gratuit. En 2011, un premier partenariat avec le Québec se crée : une délégation du festival va à Québec découvrir la scène locale, et en juin suivant, sur cent auteurs et autrices invités, dix sont du Québec. Sans qu'il y ait officiellement de pays invité ou d'exposition, c'est pour LyonBD un premier

[456] Voir post Instagram de Québec BD le 31 janvier 2023 : https://www.instagram.com/p/CoF9gKzPHVZ/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MWRjYmdpM2g3YjltZw==

marqueur d'internationalisation. Un virage noté par la presse, comme par exemple *Le Progrès* :

> Exit les chapiteaux de la Croix-Rousse de la première édition, où une trentaine d'auteurs avaient répondu présents, Lyon BD Festival grandit à une vitesse fulgurante et investit ce week-end la salle de la corbeille du Palais du commerce, en plein centre de Lyon. Ce 6 e rendez-vous des mordus de bande dessinée n'accueillera pas moins de 100 auteurs, dont les éminents Lewis Trondheim, Pénélope Bagieu ou encore Thomas Cédène *[sic]*. Sans oublier les invités d'honneurs québécois tels Jimmy Beaulieu, Réal Godbout ou Zvianne *[sic]*. Le festival s'ouvre cette année à l'international. Et ce n'est pas là la seule nouveauté[457].

Ce partenariat va largement dépasser les simples invitations à des dédicaces. L'année suivante les deux structures portent par exemple le projet *Webtrip* : un feuilleton en BD où chaque chapitre est confié à différents auteurs et autrices, venus de nombreux pays, chacun dessinant un chapitre quand les personnages passent dans son territoire. S'il n'y a qu'un Québécois au sommaire, Jimmy Beaulieu, c'est lui qui illustre la couverture de la version album de *Jules & Romane*, après une parution en ligne d'avril à octobre 2012[458]. En 2013, c'est Lyon BD qui se déplace à nouveau au Québec et participe à un spectacle d'improvisation franco-québécois, mêlant deux auteurs de chaque territoire, au Musée de la Civilisation, en parallèle du Festival de la BD francophone de Québec. Le spectacle est rejoué à Lyon en juin suivant, pour la huitième édition du festival. Fidèles à une idée de médiation autour des coulisses de la création et de propositions originales pour faire vivre les bandes dessinées hors d'elles-mêmes, ils coproduisent aussi l'album *Correspondances* en 2016[459] et, surtout, la websérie « La BD à voix haute », en 2018 et 2019, dans laquelle les auteurs et autrices sont filmés, dans un lieu signifiant, en train de nous lire leurs bandes dessinées, sans que l'on voie les images qu'ils ont sous les yeux. Lancé lors du Québec BD Festival 2018, une capsule est ensuite postée chaque mois durant un an. Forte de ce relatif succès, Québec BD retente l'expérience en 2021, mais cette fois avec des financements liés à la capitale nationale, et donc uniquement des auteurs et autrices québécois. Comme le souligne Silvia Masi dans une étude de cas consacrée à la websérie :

> Le lancement de la deuxième saison de la web-série à l'occasion de la 34e édition du Festival Québec BD confirme le succès de cette forme. Il aurait été intéressant d'en examiner la suite et

[457] Le Progrès, « Le Québec perce la bulle du Lyon BD Festival », *Le Progrès*, 16 juin 2011, en ligne : https://www.leprogres.fr/art-et-culture/2011/06/16/le-quebec-perce-la-bulle-du-lyon-bd-festival-1

[458] En 2015 un autre album utilise la même recette, c'est le cas de dire puisque son thème est la cuisine, en faisant le lien entre Lyon et Barcelone.

[459] Réunissant quatre Lyonnais (Marie Avril, Chloé Cruchaudet, Deloupy et Laurent Veyron) et quatre Québécois (Jimmy Beaulieu, Paul Bordeleau, Djief et Julie Rocheleau), qui se sont rencontrés en 2016 au Festival de Québec avant de se retrouver à celui de Lyon, l'album met en avant les étonnements et décalages culturels, pour mieux faire découvrir l'altérité. S'il y a forcément un lot de clichés, il s'agit de tracer des ponts de manière un peu différente.

> de la comparer avec la première vague d'épisodes, surtout dans la perspective de cette nouvelle gestion à sens unique[460]

Si elle n'a pas l'occasion d'effectuer cette comparaison, son étude s'attarde principalement sur la manière de mettre en scène, voire paradoxalement en image (via le décor), cette lecture sans image. Elle va ainsi constater que tous tentent de théâtraliser les voix, mais étonnamment elle ne relève jamais la notion des accents. Si cela est assez évident, c'est à mon sens une des réussites de cette websérie d'alterner et d'ancrer la forte présence d'un accent malgré tout assez rare dans le champ de la représentation médiatique européenne. En ce sens, il permet de vraiment inclure, à parts égales, ce qui n'est pour le moins pas l'exacte reproduction du marché, ces deux francophonies. Le sujet n'est évidemment pas le même dans la 2e saison, tout aussi intéressante pour le passionné, mais dont la cible première est avant tout les Québécois, quand la collaboration avec Lyon BD permettait la mise en valeur d'un échange transnational.

Enfin, au rang des spécificités particulièrement notables, on peut évoquer la question des résidences. Si les résidences d'artistes sont des choses assez classiques, que Québec BD comme LyonBD effectuent avec diverses autres structures, la liste des résidents sur le site de Québec BD[461] indique en 2016 une résidence de Matthieu Diez, le directeur du LyonBD. Une résidence d'organisateur de festival est nettement plus rare et témoigne de la force de ce lien :

> Il y a eu beaucoup d'échanges, à un point tel qu'on a même fait une résidence croisée de directeurs de festivals avec Mathieu Diez, j'ai été un mois à Lyon et lui un mois à Québec, histoire de se rencontrer un peu en dehors du temps des festivals, de prendre le temps. Ça m'a permis d'aller avec lui voir des éditeurs à Paris, que je voyais d'habitude sur un coin de table. J'ai pu mieux connaître les structures françaises en termes de financement, les politiques publiques, on est même allés à Barcelone… Tout ça, c'est plus difficile à mettre en place quand on se croise quatre jours.

Ainsi, la relation entre LyonBD et Québec BD pousse assez loin le degré de coopération, et a été longtemps un outil d'affirmation fort pour Québec BD en France, tout autant qu'au Québec face à d'autres festivals – même si LyonBD a aussi collaboré avec le festival de Montréal ou les Rendez-vous de Gatineau, notamment lors des Entretiens Jacques-Cartier de 2013 à Lyon où étaient présents les directeurs de Québec, Montréal, Lyon et Gatineau. Si le départ de Matthieu Diez en 2021 pour un tout autre poste, il est devenu attaché culturel et en charge du débat d'idée au Liban, a forcément changé la dynamique, les liens créés entre institutions se sont nécessairement maintenus. Malgré de grandes

[460] Silvia Masi, « Vers une expérience sensorielle augmentée ? », *Comicalités*, novembre 2024. DOI : https://doi.org/10.4000/12w6v
[461] Voir « Résidences », en ligne : https://quebecbd.com/residences/

difficultés ayant failli coûter la survie du festival en 2023, LyonBD a repris depuis son petit chemin et en juin 2025, proposait durant sa nouvelle édition une table ronde « BD au Québec : quelles nouvelles ? », invitant Jimmy Beaulieu, Iris Boudreau, Cathon, Samuel Cantin et Philippe Girard.

Comme le souligne lui-même M. Côté dans son entretien, les liens entre festivals n'ont pas commencé avec lui, il n'est qu'un exemple et il y en a beaucoup d'autres. Nous avons d'ailleurs déjà vu dans les chapitres précédents que diverses délégations sont venues à Angoulême depuis le Québec : en 1985 avec l'OFQJ selon M. Privat, le groupe de Colosse et avant eux Spoutnik/La Pastèque, etc. Le festival de bande dessinée de Montréal, de son côté, est aussi dans ces processus d'échanges et avait d'ailleurs, en 2025, consacré la Suisse comme invité d'honneur[462]. De manière intéressante, il ne s'est pas limité à la Suisse francophone : quatre des huit invités suisses viennent de Suisse francophone, les quatre autres étant germanophones – ces étiquettes de naissance étant plus fluides, puisque plusieurs sont bilingues. Comme en réponse, le Québec est l'invité d'honneur du festival BDFIL, à Lausanne, en 2026…

Ces mobilités sont d'ailleurs fortement soutenues et il est toujours assez impressionnant pour l'auteur français de voir les moyens que met la Délégation générale du Québec à Paris ou le Gouvernement québécois pour permettre la circulation de ses auteurs et autrices. Si la langue fait que la chose est parfaitement repérable en France ce n'est évidemment pas la seule destination, et dans la pratique des créateurs et créatrices du Québec, il y a une évidence dans la demande d'appui pour ces trajets, rapidement évoquée dans les conversations. La Délégation générale du Québec à Paris, pour reprendre son cas, est une des plus grosses installations diplomatiques du Québec, avec un quasi-statut d'ambassade. Si elle travaille aussi bien pour l'économie ou l'industrie que la science ou la culture, c'est un acteur central de l'influence québécoise en France. Elle s'appuie, sur les sujets qui nous concernent, sur des institutions connues, comme la Bibliothèque Gaston-Miron, spécialisée en études québécoises, ou la Librairie du Québec, mais aussi sur les festivals, manière beaucoup plus directe et efficace pour toucher un public non convaincu d'avance. En 2024, lors de la forte présence du Canada comme pays invité au Festival d'Angoulême, le gouvernement du Québec, via un communiqué de la délégation générale, a d'ailleurs insisté sur la quarantaine de Québécois présents, ainsi que la dizaine d'éditeurs, et profité de l'événement pour signer une entente tripartite avec

[462] FBDM, « La BD suisse à l'honneur au 14e FBDM », 3 avril 2025, en ligne : https://www.fbdm-mcaf.ca/univers-bd/babillard/communiques-de-presse/la-bd-suisse-a-lhonneur-au-14e-fbdm

la ville de Bilbao et la CIBDI d'Angoulême pour un projet de résidences croisées[463]. Le communiqué montre bien l'importance stratégique prise par le neuvième art pour le Gouvernement, même si cela reste un petit acteur comparativement au reste du monde littéraire où au cinéma, qui perce pourtant parfois plus difficilement en France, au-delà de quelques noms.

7) Être visible chez soi, le rêve européen existe-t-il encore ?

À l'origine de ce travail se trouvait l'idée que si la bande dessinée québécoise avait dès l'origine semblé sous influence, voire sous surveillance un rien paternaliste, de la bande dessinée européenne francophone, les choses étaient en réalité plus subtiles que cela. L'étude menée, fondée sur des dépouillements de corpus de presse et d'expression médiatique, d'analyses d'albums dans leurs contenus comme leurs contenants et d'un nombre important d'entretiens qualitatifs, confirme cette intuition.

D'une part, la réalité des circulations est centrale dès le Bas-Canada, et ne peut se limiter à une Europe dominante. Ainsi, des figures d'autrices et auteurs qui, bien que Français, existent comme artistes via le Québec et son influence, de Busnel à Delporte. Si l'on pourrait y voir la preuve d'une domination française, cela s'avère plus complexe, car l'importance de leur nationalité semble faible dans leur succès, et c'est plutôt eux qui doivent cette professionnalisation au Québec. En cela, le rapport ne peut se limiter à celui d'une Europe porteuse d'espoir, puisque des Européens ont dû aller au Québec pour vraiment vivre une carrière dans la bande dessinée.

Par ailleurs, s'il est incontestable que la production européenne a largement étouffé la production locale et freiné la solidification d'un marché autonome québécois durant des décennies (en binôme avec la production états-unienne), il a existé dès les années 80 des créations particulièrement marquantes. Les œuvres d'Henriette Valium, Julie Doucet ou Sylvie Rancourt, si elles n'ont pas nécessairement touché le grand public, ont eu des influences particulièrement fortes, que ce soit en termes éditoriaux (naissance du Dernier Cri) ou auctoriaux, à ce titre une Doucet dépasse même la sphère francophone. De l'*underground,* des voix ont pu structurer une existence et une culture de la bande dessinée québécoise, qui a porté ensuite la naissance d'éditeurs réussissant à s'implanter

[463] De manière précise, c'est la présidente du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) qui a signé l'entente. DGQP, Le Québec s'illustre au Festival international de la Bande dessinée d'Angoulême, 26 janvier 2024, en ligne : https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/le-quebec-sillustre-au-festival-international-de-la-bande-dessinee-dangouleme-53355

fortement sur les deux continents, en premier lieu La Pastèque, puis Pow Pow. En parallèle, l'espace médiatique a pu être occupé par des soutiens institutionnels, allant jusqu'au lobbying (prix de l'ACBD, pavillons lors de festivals…), et des victoires symboliques majeures, notamment via les prix du FIBD. Si l'analyse menée a une conclusion relativement optimiste pour le champ québécois, elle relève toutefois un évident complexe d'infériorité, plus dans le discours médiatique que chez les actrices et acteurs du milieu eux-mêmes.

En 2025, il semble y avoir un consensus pour souligner que la bande dessinée québécoise existe « en propre », sans nécessairement s'appuyer sur le mythe du grand frère européen. Si cela reste sans doute plus difficile de vivre de sa plume au Québec qu'en Europe, d'aucuns rappelleront que les États généraux de la bande dessinée en France concluaient en 2016 que 53 % des auteurs gagnaient moins que le SMIC annuel brut, quand 36 % se situaient sous le seuil de pauvreté et qu'une très large majorité (71 %) devait avoir un autre emploi pour vivre[464]. Cette question économique, centrale, a traversé les entretiens sous l'angle de la cherté du livre importé, la majorité des autrices et auteurs publiés en Europe se plaignaient notamment d'un système rendant leurs livres particulièrement chers dans leur pays, et ne pouvant donc réellement participer de l'économie locale. Le travail mené a permis de dévoiler plusieurs stratégies de contournement, montrant que les Québécois n'ont plus nécessairement le « rêve européen » qui semblait les porter dans les années 1970, et même jusqu'à la fin des années 1990.

Deux témoignages recueillis vont dans le sens de ce constat, appuyant toujours dans le sens de l'économie d'un territoire pouvant paraître périphérique, même aux éditeurs des ouvrages. Il est difficile de défendre un titre quand on est à des milliers de kilomètres de l'éditeur, quelle que soit la taille de l'éditeur. Michel Viau décrit ainsi avec franchise la déception qu'a pu constituer le passage de sa série *MacGuffin et Alan Smithee* chez un éditeur belge, qui est cependant un éditeur très modeste, tout belge qu'il soit :

> Lorsque nous étions publiés par Perro, la série était distribuée seulement au Québec. Les tirages étaient, je crois, de 1500 exemplaires. Nous avons vendu un peu plus de 1100 exemplaires du premier et près de 700 du second. Nous avons eu le soutien des libraires et de quelques médias (passages télé pour les deux albums, entrevue et deux pages couleurs dans *Le Devoir, etc.*).

[464] Les États Généraux de la Bande Dessinée, *Enquête auteurs 2016 – Résultats statistiques*, décembre 2016.

> Notre passage à l'éditeur belge n'a pas été à la hauteur de nos attentes. Il faut dire que c'est une très petite structure éditoriale qui n'a pas la force de frappe nécessaire pour imposer une nouvelle série comme pourraient le faire des éditeurs tels Dupuis, Dargaud ou Glénat. Malgré l'ouverture du vaste marché européen, les ventes n'ont jamais décollé et dépassent à peine celles du petit marché québécois ! […]
>
> Tiroir vend surtout en Belgique où il fait la tournée des librairies et des festivals avec ses auteurs. Comme nous sommes au Québec, nous ne sommes pas représentés dans ces événements. L'éditeur n'a pas non plus d'argent pour en faire la promotion au Québec […]
>
> Alors, non seulement, le marché européen ne s'est pas ouvert pour nous, mais cette absence de promotion ou de présence lors d'événements au Québec nous a assurément fait perdre une bonne part du marché local. Un libraire avec qui je discutais, et qui connaissait mes livres sur l'histoire de la BD québécoise ne savait même pas que *MacGuffin et Alan Smithee* était une BD faite par des auteurs québécois. Pour lui, c'était une série européenne comme une autre et il ne mettait pas d'effort sur elle[465].

Le libraire Laurent Boutin rapporte un constat assez similaire à propos de Jean-Sébastien Bérubé qui, lui, a pourtant publié avec de bonnes ventes chez un gros éditeur européen :

> Même Jean-Sébastien Bérubé, qui avait quand même deux bons succès chez un éditeur prestigieux (Futuro), a cédé aux sirènes de La Pastèque pour son livre à venir, ces derniers ayant promis un meilleur accompagnement (on a souvent fait une place nous-mêmes à Jean-Sébastien à notre kiosque au [Festival de BD de Montréal], son éditeur, étant forcément loin et avec pas d'autre auteur sur place ne prenant pas de kiosque…)[466].

Une réalité d'autant plus soulignée par l'existence de succès québécois incontestables qui restent pourtant très peu connus en France, à l'image de *L'Agent Jean* d'Alex A., succès de bouche à oreille dont plusieurs volumes occupent régulièrement en même temps les meilleures ventes des tops de livres au Québec. Cet auteur aux références très hybrides et ancrées dans le cartoon ne semble pas avoir espéré l'Europe en se fondant dans des codes paraissant indépassables. Il n'est pas étudié dans cette thèse, puisque très peu circulant, mais reste exemplaire de ce marché désormais existant.

Enfin, si Jimmy Beaulieu insiste sur l'intérêt économique de diviser les éditeurs de ses livres par zones géographiques, il souligne également l'importance d'exister chez soi, et de développer un secteur certes en plein dynamisme mais toujours sur le fil, un élément à ne pas négliger :

> Il y a aussi, bien sûr, qu'en publiant en Europe, on passe notre tour de participer à l'aventure de l'édition au Québec. Une chose toujours en état d'essor fragile, mais qui nous appartient. C'est dommage, quoi[467].

[465] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XXII. Dans la version complète, il donne notamment le détail des chiffres de tirages et de ventes.
[466] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XXIII.
[467] Entretien avec l'auteur, voir Annexe XVII.

Conclusion

Cette thèse avait pour origine la conviction que, si elle avait été durablement sous double influence, et notamment sous très forte influence européenne, la bande dessinée québécoise réussit à exister de manière plus autonome depuis le XXIe siècle, après des décennies de tentatives. Au-delà de cette intuition, il me semblait intéressant de creuser la relation à la sphère dominante, ici l'espace francophone européen, afin de voir s'il avait été si constant et massif, si des enjeux d'influences ont pu exister dans l'autre sens et si l'autonomisation perçue était bien réelle. Le travail mené permet de répondre à ces trois interrogations.

Nous avons ainsi constaté que le récit de l'influence européenne francophone était réel, intriqué entre des volontés d'affirmation et des complexes réels, marqué par une petitesse de marché rendant les propositions difficiles, et que ces réalités étaient toujours marquantes aujourd'hui, du moins pour ce qui est des succès. Cependant, dès l'origine les choses sont plus complexes, cette influence étant aussi pour certains Français l'occasion d'une carrière dans la bande dessinée. Des auteurs pionniers comme Théophile Busnel ou Maurice Petitdidier n'ont jamais fait de bande dessinée dans leur vie européenne, les Fumet-Vincent ont vécu de l'illustration à Paris mais développé d'innovantes bandes dessinées au Québec, idem pour un Robert Lavaill : le Québec apparaît alors certes comme une terre donnant sa chance à des auteurs français (dans les cas présents) plutôt qu'à des locaux, mais c'est aussi la terre d'opportunité pour lancer leur carrière dans un champ où ils sont restés peu connus en France. Aujourd'hui, il existe encore des Européens qui préfèrent le Québec pour débuter et porter leurs carrières que leur terre natale. S'il y a une part de hasard, il y a sans nul doute aussi une part d'opportunité pouvant marquer une forme atypique d'influence québécoise sur des autrices et auteurs d'Europe. Seulement, avec la création d'un véritable secteur, avec ses éditeurs, librairies et formations, pour la bande dessinée au Québec, il n'y a plus de place nécessairement simple à prendre, les Européens arrivent dans un terrain nettement plus occupé, sans avoir l'aura qui leur était conférée avant les années 1970, portés par des siècles de complexes identitaires. On note cependant que la reconnaissance en Europe, qu'il s'agisse de bonnes ventes, de reprise de personnages iconiques ou de prix, reste un sujet très porteur pour les médias québécois, une réalité que l'on retrouve aussi dans le reste

de la littérature ou dans le cinéma. Même avec un marché autonome et réellement reconnu, « l'effet Félix Leclerc » évoqué par Rabagliati reste bien présent.

Par ailleurs, plusieurs influences plus directes ont été mises à jour, sans doute plus probablement dans la bande dessinée alternative que *mainstream*. Si l'importance d'une Julie Doucet n'a rien d'une surprise, mes recherches remettent au jour l'apport décisif d'un Henriette Valium dans l'existence d'un *underground* français. On constate aussi des jeux d'échanges via des succès, et notamment la manière dont *Les Nombrils* ont pu permettre au français québécois de se faire lire plus directement dans un magazine très grand public. La reconnaissance critique et publique d'un Michel Rabagliati vient aussi sans doute avec son lot d'influences qui, si elles ne sont pas nécessairement déjà perceptibles, se ressentent par des conquêtes symboliques, comme le fait qu'un extrait de la série *Paul* ait remplacé la proposition du Français François Ayroles en couverture de la réédition de début 2025 de *Système de la bande dessinée*, essai de Thierry Groensteen devenu classique des études du neuvième art.

Enfin, l'affirmation du marché semble claire, une affirmation qui n'est pas que médiatique ou dans les discours, mais bien réelle. La nuance est importante puisque ma recherche montre combien cette autonomisation a été régulièrement annoncée, voire prophétisée, sans qu'elle n'existe réellement. Sur près de vingt ans, la production québécoise a augmenté, a trouvé un public un peu plus large, a reçu des prix et s'est, pour certains éditeurs, implantée en Europe à la manière dont des éditeurs européens tentaient de conquérir le Québec. En parallèle, un écosystème local plus pérennes d'autres structures se sont émancipées sans l'Europe, des éditeurs mais aussi des festivals ou libraires spécialisés, et le plus grand succès de la bande dessinée québécoise, *L'Agent Jean* d'Alex A., reste globalement méconnu en France. Son succès monumental, bâti hors des circuits classiques (notamment le bouche-à-oreille et la vente dans les épiceries), supplante la grande majorité des titres européens sur le marché québécois. Ce cas hors normes et le fait que des structures tiennent dans le temps ne doit toutefois pas masquer une réelle fragilité du secteur, qui tient encore beaucoup par une action publique volontaire. Cependant, si certaines créations ont conservé un rêve européen, il est à noter que l'éditeur du Vieux Continent n'est plus nécessairement la piste absolue pour les créatrices et créateurs : sous un certain seuil de vente, il y a même sans doute plus intérêt à être publié au Québec. Les questions économiques ont ainsi traversé mes entretiens, et il est frappant de voir combien les actrices et acteurs du champ ont tendance à développer des stratégies, notamment de conservation de droits selon les

pays, afin de pouvoir profiter d'un double soutien. À la fois celui de leur public local, d'un milieu culturel valorisant l'identité et le soutien à la production québécoise, et en même temps celui d'éditeurs européens permettant de plus gros tirages ou une plus grande force de frappe. Dans les deux cas, le fait de profiter d'éditeurs sur place, et donc de moyens de communication et de tournées adaptés, peut jouer très fortement sur la vie d'un livre, et de celles et ceux qui l'ont créé. Les études de cas menées dans cette thèse, révélant un écosystème fragile mais inventif, m'apparaissent comme un apport central dans ma recherche, ce d'autant que je ne l'avais pas anticipé. Ce qu'elles font apparaître de stratégie et de diversités d'acteurs, semble constitutif d'un champ autonome, avec ses acteurs, ses relais, ses caisses de résonances...

L'ensemble comporte nécessairement des manques, mon approche est largement comparative et monographique et cela ouvre toujours la porte des travaux ou parcours non étudiés. Ainsi je n'étudie pas le travail de Jean-Sébastien Bérubé, un auteur québécois publié par Glénat Québec comme par Futuropolis, dont j'apprécie l'œuvre, avec qui j'avais pourtant un contact possible. Il s'avère cependant que dans le champ de l'étude, ce parcours de plus ne me semblait pas nécessairement utile, il existe aussi des contraintes de temps, des hasards de rencontres, et parfois des échecs. Dans mes portraits d'éditeurs, j'aurais ainsi aimé étudier plus avant Glénat Québec. J'ai pu le faire, mais sans avoir pu obtenir les entretiens que j'espérais, et la démonstration est moins riche qu'avec Pow Pow. D'un autre côté, je ne creuse pas en détail certains éditeurs déjà étudiés ailleurs (La Pastèque) ou que, par certains angles morts sans doute, j'ai moins croisés (Les 400 coups). Une analyse de leurs catalogues et stratégies sous le même angle que ceux étudiés aurait pu faire sens, mais l'idée de me concentrer sur des structures nées après 2000 l'a emporté, il reste que leur importance est toujours présente dans le marché actuel.

Si c'est avec satisfaction que j'arrive à cette conclusion de recherche, ces objets non étudiés restent de petits regrets, non que ce ne soit indispensable, mais parce que l'on trouve toujours des occasions de croisements qui donnent de nouveaux angles. Pour continuer sur La Pastèque, leur catalogue fournit un objet très intéressant en tant que tel : une adaptation de *La Chasse-galerie*, le plus célèbre des contes traditionnels québécois, que l'éditeur a commandé à l'auteur français Vincent Vanoli, créant un croisement inattendu. Il aurait pleinement pu entrer dans ma perspective, mais je l'ai découvert après avoir décidé de figer ma recherche et, surtout, il aurait aussi nécessité un lourd travail sur la question du conte québécois, très étudié, dans lequel je ne pouvais m'investir. Art du

croisement, la bande dessinée nécessite en effet souvent d'aller élargir fortement les recherches dans des champs universitaires non nécessairement maîtrisés, ce qui rajoute en complexité. Enfin, il est toujours possible de rajouter des titres, des éléments, des entretiens. Spontanément j'aurais pu rajouter les éditeurs de Front froid, de la revue *Planches*, les autrices et auteurs Francis Desharnais, Jean-Sébastien Bérubé donc, Jacques Lamontagne ou Iris, me pencher sur les étudiants européens ou québécois bénéficiant des ententes et échanges entre l'UQO et différentes structures européennes[468], ou sur les liens existant dans un fanzinat riche mais difficile à sourcer entre les créations des deux continents. Certaines de ces absences, qui me paraissent bien plus des choix, réalisés pour des raisons diverses[469], que des manques, pourront s'explorer en articles, une fois cette étape franchie.

À ce titre, si je pense travailler sur bien d'autres champs, j'apprécierais de pouvoir creuser la question de *La Chasse-galerie* revisitée dans une autre culture, d'étudier le parcours et le succès d'Alex A., ou de me pencher sur le fanzinat, si je peux profiter d'un séjour prolongé de recherche. Plus largement, ce n'était pas spécialement à aborder dans ma thèse, mais j'aimerais explorer les stratégies de bibliothèques québécoises pour défendre la création locale, puisqu'elle croise un autre de mes champs de recherches. Enfin, explorer ces liens entre minoritaires et dominants sur des champs linguistiques et culturels me donne très envie d'aller regarder du côté d'un espace encore moins accessible à ce jour en Europe, celui des créations de bandes dessinées francophones dans le reste du Canada, notamment en Acadie, où le Québec est vécu comme une production dominante.

Cela pourrait être un fort intéressant projet postdoctoral, même si les immédiats projets d'après-thèse se porteront sur d'autres travaux et ouvrages. Ceux-ci seront plus en lien avec mon monde professionnel, ou exploreront des figures étudiées ici, mais avec un regard moins excluant que les seules circulations entre aires d'influences, quand bien même cette exclusion s'est avérée d'une grande richesse.

[468] Notamment l'École de communication visuelle de Bordeaux, l'EESI d'Angoulême, ou l'Institut St-Luc de Bruxelles, ces deux dernières étant des institutions dans le monde des études supérieures sur la bande dessinée.
[469] Allant de la difficulté d'accès aux sources en passant par le manque de temps, l'absence de réponse ou la crainte de la redondance.

Bibliographie

a) Corpus d'œuvres

Collectif, *Et vlan ! on s'expose… Quinze ans de bande dessinée dans la région de* Québec, 1971/1985, Québec, SCABD, 1985.

Balcer (Martin), d'après Baudoin (Edmond), *Le Regard des autres*, Montréal, Axar Productions, 2009

Baudoin (Edmond), *Le Chant des baleines*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Aire Libre », 2005.

Baudoin (Edmond), *Les Essuie-Glaces*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Aire Libre », 2006.

Beaulieu (Jimmy), *Non-aventures : planches à la première personne*, Montréal, Mécanique générale, 2013.

Beaulieu (Jimmy), *Les Aventures: planches à la première personne*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.

Borecki (Ludo) et Alcante, *La vie compliquée de Léa Olivier* T3 : *Chantage*, Gerpinnes, Kennes, 2016.

Bouchard (Grégoire), Les Aventures de Bob Leclerc, 5 tomes, multi éditeurs (Genève, Paquet / Saint-Égrève, Mosquito / Québec, Moelle graphik), 2008-2025.

Colpron (Pascal) et Boisvert (Jocelyn), *Mort et déterré*, 3 tomes, Marcinelle, Dupuis, 2019-2022.

Delaf et Dubuc, *Les Nombrils*, 8 tomes, Marcinelle, Dupuis, 2006-2018.

Delisle (Guy), *Shenzen*, Paris, L'Association, 2000.

Delisle (Guy), *Chroniques de jeunesse*, Paris, Delcourt, 2022.

Delisle (Guy), *Chroniques de jeunesse*, Montréal, Pow Pow, 2022.

Delporte (Juli), *Journal*, L'Agrume, Paris, 2014 [réédition Montréal, Pow Pow, 2020].

Delporte (Juli), *Moi aussi je voulais l'emporter*, Montréal, Pow Pow, 2017.

Delporte (Juli), *Corps vivante*, Montréal, Pow Pow, 2022.

Doucet (Julie), *Ciboire de Criss !*, Paris, L'Association, 1995.

Doucet (Julie), *Fantastic Plotte*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2013.

Doucet (Julie), *Maxiplotte*, Paris, L'Association, 2021.

Guilemay (J.), *Bojoual*, 3 tomes, Montréal, Mondia éditeur, 1973-1976.

Lenoir (Axelle) et Cab, *L'Esprit du cam*p, 2 tomes, Montréal, Studio Lounak, 2017-2018.

Loisel (Régis) et Tripp (Jean-Louis), *Magasin général*, 9 tomes, Bruxelles, Casterman, 2006-2014.

Loth (Cédric), et Montour (Pierre), *Atlantic City*, Montréal, Desclez, 1981.

Malle (Mirion), *C'est comme ça que je disparais*, Montréal, Pow Pow, 2020.

Malle (Mirion), *Adieu triste amour*, Montreuil, La Ville Brûle, 2022.

Malle (Mirion), *Adieu triste amour*, Montréal, Pow Pow, 2022.

Montpetit (Charles) et Labelle (Simon), *Pignouf*, suppléments aux *Spirou* n° 2053 et 2054, Marcinelle, Dupuis, août 1977.

Poirier (Hugues) et Gaudet (Jean-François), *Le tour du Québec en BD*, 6 tomes, Le vent qui vente, 2003-2009.

Rabagliati (Michel), *Paul*, 11 tomes, Montréal, La Pastèque, 1999-2023.

Rancourt (Sylvie), *Melody*, Angoulême, Ego comme X, 2013.

Valium (Henriette), *Ab bédex compilato*, Paris, L'Association, 2007.

Zviane et Iris, *L'Ostie d'chat - L'Intégrale*, Paris, Delcourt, 2018. [publié en ligne à partir de mars 2019 sur http://legolaslove.canalblog.com]

b) Généralités

Andrieux (Jean-Yves) (dir.), *Patrimoine et Histoire*, Paris, Belin. 1997.

Certeau, de (Michel), *L'invention du quotidien, tome I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Combessie (Jean-Claude), *La Méthode en sociologie*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2007.

Delporte (Christian), Mollier (Jean-Yves) et Sirinelli (Jean-François) (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Presses universitaires de France, coll. « Dictionnaires Quadrige », 2010.

Crépin (Thierry) et Hache-Bissette (Françoise) (dir.), *Les Presses enfantines chrétiennes au XXe siècle*, Arras, Artois Presses Université, 2008.

Dupont-Beurier (Pierre-François), « Petite philosophie du bricoleur (extraits) », dans Florence Odin, Christian Thuderoz (dir.), *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à*

l'épreuve de la notion de bricolage, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, coll. «« METIS LyonTech », 2010, p. 61-75,

Espagne (Michel) et Werner (Michael) (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.

Espagne (Michel), « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, nº 1, 2013. DOI : https://doi.org/10.4000/rsl.219

Fortier (Michaël), « Autonomie », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne : https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/153-autonomie

Guijarro Arribas (Delia), Mercier (Charles) et Raison du Cleuziou (Yann) (dir.), *De la Bonne Presse à Bayard : 150 ans d'histoire d'un groupe de presse et d'édition catholique (1873-2023)*, Paris/Lyon, Bayard-LARHRA, 2023.

Letourneux (Matthieu), *Fictions à la chaine. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2017.

Maigret (Éric) et Macé (Éric) (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris, Armand Colin-INA, 2005.

Meunier (Dominique), Lambotte (François) et Choukah (Sarah), « Du bricolage au rhizome : comment rendre compte de l'hétérogénéité de la pratique de recherche scientifique en sciences sociales ? », *Questions de communication* n° 23, 2013, p.345-366. DOI : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8480

Meylaerts (Reine) et Lobbes (Tessa), « Transfert », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne : http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/55-transfert

Poirrier (Philippe), *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points histoire », 2004.

Poirrier (Philippe), *L'Histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008.

Olivier de Sardan (Jean-Pierre), « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie. », *Enquête* n° 1, 1995, pp. 71-109. DOI : https://doi.org/10.4000/enquete.263

Olivier de Sardan (Jean-Pierre), « Le “je” méthodologique. Implication et explicitation dans l’enquête de terrain», *Revue française de sociologie* n° 41-3, 2000, p. 417-445. DOI : https://doi.org/10.2307/3322540

Ory (Pascal), *L’Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.

Ory (Pascal), *La Culture comme aventure : Treize exercices d’histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008.

Pastoureau (Michel), avec Laurent Lemire, *L’Imaginaire est une réalité*, Paris, Seuil, coll. « Biographie », 2025.

Riel (Marie-Ève), « Consécration », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne: https://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/59-consecration

Wagner (Anne-Catherine), « Champ », dans Serge Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », 2e édition.

c) Sur la société québécoise

Biron (Michel), Dumont (Françoise) et Nardout-Lafarge (Élisabeth), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

Carlos (Jean-Philippe), « Écrire l’histoire de l’indépendantisme québécois », *Revue d’histoire de l’Amérique française*, volume 74, n° 1-2, 2020, p. 215–240. DOI : https://doi.org/10.7202/1075501ar

Dickinson (John A.) et Young (Brian), *Brève histoire socio-économique du Québec*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014 [1992 ; 1e éd. en anglais : 1988].

Ganzmann (Hélène), « Vers une meilleure protection sociale des artistes au Québec? », *UdeMnouvelles*, Université de Montréal, 17 février 2026, en ligne : https://nouvelles.umontreal.ca/article/2026/02/17/vers-une-meilleure-protection-sociale-des-artistes-au-quebec

Laur (Elke), « Le joual », dictionnaire en ligne *Usito*, en ligne : https://usito.usherbrooke.ca/articles/th%C3%A9matiques/laur_1

Michon (Jacques), *Fides - La grande aventure éditoriale du père Paul-Aimé Martin*, Montréal, Fides, 1998.

Michon (Jacques) (dir.), *Histoire de l’édition littéraire au Québec au XXe siècle. Volume III : La bataille du livre, 1960-2000*, Montréal, Éditions Fides, 2010.

Office québécois de la langue française, « tabelle », *Grand dictionnaire terminologique*, 2005, en ligne : https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/2068829/tabelle

Paquin (Stéphane) et Chaloux (Annie), « La doctrine Gérin-Lajoie : 50 ans et pas une ride ! », *Revue québécoise de droit international*, numéro hors-série, 2016, p. 5–8. DOI : https://doi.org/10.7202/1067646ar

Pâquet (Martin) et Savard (Stéphane), *Brève histoire de la Révolution tranquille*, Montréal, Boréal, 2021.

Quirion (Jean), Chiasson (Guy) et Charron (Marc), « Des canadiens français aux québécois : se nommer à l'épreuve du territoire ? », *Recherches sociographiques vol. 58, n° 1, 2017, p. 143–157. DOI : https://doi.org/10.7202/1039934a*

Rannaud (Adrien), *La Révolution du magazine au Québec : Poétique historique de La Revue moderne*, 1919-1960, Montréal, Nota Bene, 2021.

Sorbier (Marie), « Pourquoi sous-titrer en français le cinéma québécois ? », France culture, le 28 février 2023, en ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/pourquoi-sous-titrer-en-francais-le-cinema-quebecois-7951943

Vigneault (Louise), *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec », 2002.

Vincent (Josée) et Luneau (Marie-Pier) (dir.), *Dictionnaire historique des gens du livre au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2022.

d) Sur la bande dessinée

Non signé, « Présentation », *Comicalités*, non daté, en ligne : https://journals.openedition.org/comicalites/362

Amram (David) et Pissavy-Yvernault (Christelle), *La Véritable histoire des éditions Dupuis*, Marcinelle, Dupuis, 2024.

Alexandre-Bidon (Danièle), Juhel (Françoise) et Berenger (Emmanuelle), « La BD avant la BD », exposition virtuelle de la BnF, 2002, en ligne : http://expositions.bnf.fr/bdavbd/index.htm

Baudry (Julien), « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », *Comicalités*, 10 février 2012. DOI : https://dx.doi.org/10.4000/comicalites.578

Baudry (Julien), Hébert (Xavier), Roger (Kevin), « Hériter, imiter », dans Jacques Dürrenmatt et Benoît Berthou, *Style(s) de la bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2019, p. 53-111.

Baudry (Julien), « La généralisation de la bulle de bande dessinée en France entre 1904 et 1940 : Étude systématique d'une évolution de la culture visuelle », *Sociétés & Représentations*, vol. 53 (n° 1), 2022, p. 82-102. DOI : https://doi.org/10.3917/sr.053.0081

Baudry (Julien), Cases-pixels, Une histoire de la BD numérique en France, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2018.

Boone (Damien), « Nouveaux labels et nouvelles pistes pour la Rentrée Steinkis /Jungle », *ActuaBD*, 6 septembre 2025, en ligne : https://www.actuabd.com/Nouveaux-labels-et-nouvelles-pistes-pour-la-Rentree-Steinkis-Jungle

Kiddo (Cajón), « LE REGARD MODERNE Une librairie sans fard », *Gonzaï*, 2 octobre 2016, en ligne : https://gonzai.com/le-regard-moderne-une-librairie-sans-fard

Caraco (Benjamin), Renouvellement et montée en légitimité de la bande dessinée en France de 1990 à 2011 : histoire de L'Association et de ses auteurs, thèse de doctorat dirigée par Pascal Ory, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2017.

Caraco (Benjamin), *Une histoire de l'Association*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Iconotextes », 2024.

Caraco (Benjamin), *Histoire de la bande dessinée en France*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2026.

Carneiro (Maria Clara da S. R.), Demange (Julie), Guilbert (Xavier), Mao (Catherine), Lesage (Sylvain), Martin (Côme), « Évaluer le style dans les discours », dans Jacques Dürrenmatt et Benoît Berthou, *Style(s) de la bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2019, p. 345-388.

Dacheux (Éric), «La bd un objet d'étude qui enrichit les SIC», *Les Cahiers de la SFSIC* n°10, 20 avril 2020, en ligne : http://cahiers.sfsic.org/sfsic/index.php?id=604

Daures (Pierre-Laurent), « La Naissance d'une forme classique en Bande Dessinée », *La Revue des livres pour enfants* n° 259, juillet 2011, p. 115-122.

Erwin Dejasse, « Les Cahiers de la bande dessinée «période bruxelloise» : la critique à l'âge ingrat », dans Chris Reyns-Chikuma, *50 ans d'histoire des éditions Glénat : Des marges bédéphiliques au centre économique en passant par une quête du capital symbolique*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « ACME », 2021.

Demange, Julie, « Bédéphilie », *Le dictionnaire de la BD*, juillet 2017, en ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/bedephilie

Dürrenmatt (Jacques) et Berthou (Benoît), *Style(s) de la bande dessinée*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2019.

États Généraux de la Bande Dessinée, *Enquête auteurs 2016 – Résultats statistiques*, décembre 2016.

Filippini (Henri), « Décès d'Henri Desclez : disparition d'une étoile filante… », *BDZoom*, 06 avril 2023, en ligne :

Fresnault-Deruelle (Pierre), *La Bande dessinée,* Paris, Armand Colin, 2009.

Gabilliet (Jean-Paul), *Des comics et des hommes: Histoire culturelle des* comic books *aux États-Unis*, Nantes, Édition du Temps, 2006

Gabilliet (Jean-Paul), « C'était demain : "Is This Tomorrow? America Under Communism" », *Culture américaine*, 30 juillet 2011. DOI : https://doi.org/10.58079/nfbs

Gabilliet, Jean-Paul, « "Âge d'or de la BD" et "golden age of comics" : comparaison des notions fondatrices de la bédéphilie dans l'aire franco-belge et aux États-Unis (1961-2015) », *Le Temps des médias* n° 27, février 2016, p.139-151. DOI : https://doi.org/10.3917/tdm.027.0139

Gabilliet (Jean-Paul) et Caraballo (Laura), « BD, comics, historietas, quadrinhos : les circulations transnationales de la bande dessinée au sein de l'espace américain », *IdeAs* n° 19, mars 2022, en ligne. DOI: https://doi.org/10.4000/ideas.12039

Groensteen (Thierry), « L'hypothèse Lascaux », *Communication & langages* vol. 178 (n° 4), 2013, p. 117-125. DOI : https://doi.org/10.3917/comla.178.0117

Groensteen (Thierry) et Peeters (Benoît), *Töpffer, l'invention de la bande dessinée,* Paris, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1994.

Groensteen (Thierry)*, Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Groensteen (Thierry), *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, éditions de l'An 2, 2006.

Guilbert (Xavier), *Panorama de la bande dessinée en France,* Paris, CNL, 2021.

Kohn (Jessica), *Dessiner des petits mickeys. Une histoire sociale de la bande dessinée en France et en Belgique (1945-1968)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2022.

Kunzle (David),*The Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer,* Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

Lesage (Sylvain) et Crucifix (Benoît), « “Francophone sans frontière”. Exporter une revue par son catalogue », dans Gert Meesters et Sylvain Lesage, (À suivre*), Archives d’une revue culte*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2018. En ligne : https://doi.org/10.4000/books.pufr.32322

Lesage (Sylvain), *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l’album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l’Enssib, 2018.

Lesage (Sylvain), *L’effet livre – Métamorphose de la bande dessinée*, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Iconotextes », 2019.

Maigret (Éric) et Stefanelli (Matteo), *La bande dessinée, une médiaculture*, Paris, Armand Colin-INA, 2012. Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, Paris, L’Association, coll. « Éprouvette », 2005.

Masi (Silvia), « Vers une expérience sensorielle augmentée ? », *Comicalités*, novembre 2024. DOI : https://doi.org/10.4000/12w6v

Mercier (Jean-Pierre), *L’Association, entretien avec Jean-Pierre Mercier 07 09 1999*, L’Association, cadeau adhérent, 2001

Ory (Pascal), « “Mickey go home !” La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950) », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, n° 4-1, octobre 1984, p. 77-88.

Peeters (Benoît), *Génie de la bande dessinée*, Paris, Collège de France, coll. « Conférences », 2022.

Rannou (Maël),« “Et les fanzines ?”, quand un journal à grande diffusion nous parle des marges », *Comicalités*, février 2024, en ligne. DOI : https://doi.org/10.4000/comicalites.9081

Rannou (Maël) et Ya-Chee-Chan (Delphine), « Les pays de la bande dessinée : BD, mangas, comics ? », dans Maël Rannou (dir.) *Bande dessinée en bibliothèque*, Paris, Cercle de la librairie, coll. « Bibliothèques », 2018, p. 22-28.

Rannou (Maël), « Vaillant, ses “poches” et leur hérédité », *neuvième art*, à paraître. Denis Saint-Amand, « Torpiller *Spirou* ? *Le Trombone illustré*, hebdomadaire pirate », *Recherches & Travaux* n° 103, décembre 2023. DOI : https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.7159

Smolderen (Thierry), *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.

Warren (Jean-Philippe), « Fondation et production de la revue *Mainmise* (1970-1978). », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 4 (n° 1), automne 2012. DOI : https://doi.org/10.7202/1013326ar

e) Sur la bande dessinée québécoise & au Québec

A. G., « Deux bédéistes québécois à Rétine »*, La Dépêch*e, 05 mai 2000, en ligne : https://www.ladepeche.fr/article/2000/05/05/99430-deux-bedeistes-quebecois-a-retine.html

Allard (Marie), « Isabelle Arsenault récompensée à Angoulême » , *La Presse*, 30 janvier 2020, en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-01-30/isabelle-arsenault-recompensee-a-angouleme

Assemblée nationale du Québec, « Recueil *1792 : à main levé*e. Un ouvrage incontournable alliant histoire, politique et bande dessinée ! », site de l'Assemblée nationale du Québec, 24 mars 2017, en ligne : https://www.assnat.qc.ca/fr/actualites-salle-presse/nouvelle/Actualite-45533.html

AO, « Choses vues à Montréal - Glénat Québec brosse un portrait de l'industrie - Christian Chevrier », *ActuaB*D, 7 décembre 2024, en ligne : https://www.actuabd.com/+Choses-vues-a-Montreal-Glenat-Quebec-brosse-un-portrait-de-l-industrie

Bagieu (Pénélope), « Les grands esprits se rencontrent (dans leurs phobies, en tout cas) *», Ma vie est tout à fait fascinant*e, 31 mars 2010, en ligne : https://www.penelope-jolicoeur.com/2010/03/les-grands-esprits-se-rencontrent-dans-leurs-phobies-en-tout-cas.html

Beaumont (Tanya), « Thomas-Louis Côté : 20 ans au service de la bande dessinée », Radio-Canada, 10 avril 2022, en ligne : https://ici.radio-canada.ca/info/long-format/2154770/thomas-louis-cote-20-ans-service-bd

Beaty (Bart), « Les années Spoutnik », *La Pastèque - 15 ans d'édition*s, Montréal, La Pastèque, 2014, p. 28-39.

Beaulieu (Jimmy), « Automythology », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 25-56.

Bédénaute (Le), « Décès de Richard Langlois, pionnier de l'enseignement de la BD au Québec », ActuaBD. 29 juillet 2010, en ligne : https://www.actuabd.com/Deces-de-Richard-Langlois-pionnier

Bélanger (Cédric), « Salon international du livre de Québec : le phénomène Alex A., créateur de la bande dessinée *L'Agent Jea*n, attire les jeunes lecteurs », *Le Journal de Québec*, 11 avril 2025, en ligne : https://www.journaldequebec.com/2025/04/11/salon-international-du-livre-de-quebec--le-phenomene-alex-a-createur-de-la-bande-dessinee-lagent-jean-attirent-les-jeunes-lecteurs

Bell (John), *CanuckComic*s, Toronto, Matrix Books, 1986. Hélène de Billy, « *Les Nombril*s : une BD québécoise, un succès international ! », *Sélection du Reader's Digest Canad*a, avril 2016, en ligne : https://www.selection.ca/reportages/les-nombrils-une-bd-quebecoise-un-succes-international

Blain (Danièle), « La bande dessinée kébécoise (BDK) », *L'Auberge* n° 9 (vol. 1), juillet-août 1979, p. 36.

Blanchard (Gérard), « Les bandes dessinées québécoises », *Communication et langage*s, n° 19, 1973. p. 47-62. DOI : https://doi.org/10.3406/colan.1973.4029

Bordeleau (Francine), « La revanche des bédéistes québécois », *Lettres québécoises* n° 118, été 2005, p. 13-16.

Boucher (François-Emmanuël), « Cartographier l'altérité radicale. *Shenzhe*n (2000) de Guy Delisle », *@nalyse*s vol. 18 (n° 1), printemps 2024.

Bricco (Elisa), « La BD québécoise : *Magasin généra*l, la narration entre image et texte », *Publif@rum* n° 14, février 2011, en ligne : https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1516

Brind'Amour (Serge), « Zap ! Pow ! Stie ! La Nationalisation de la bande dessinée québécoise », *Le Maclea*n n°1 4/7, juillet 1974, p. 17-21 et 45-46.

Brisson (Cynthia), « *Les Nombril*s… du monde ! », *Les Librairie*s, 19 avril 2013, en ligne : https://revue.leslibraires.ca/articles/bande-dessinee/les-nombrils-du-monde

Brogniez (Laurence), « Féminin singulier : les desseins du moi. Julie Doucet, Dominique Goblet », *Textyle*s n° 36-37, janvier 2010, p. 117-138.
DOI : https://doi.org/10.4000/textyles.1426

Brown (Andy), *BDQ: Essays and Interviews on Quebec Comics*, Wolfville, Conundrum Press, 2017.

Carpentier (André), *La Barre du jou*r n° 46-47-48-49, dossier « La bande dessinée kébécoise », 1er trimestre 1975.

Chapuis (Marius), « Julie Doucet, *"Maxiplott*e" twist », *Libératio*n, 3 décembre 2021.

Czornyj-Béhal (Natacha), « Un corps à soi.e », *En vrac*, 28 octobre 2023, en ligne : https://maelrannou.fr/envrac/?p=604

Daigneault (Claude), « Bojoual, le Huron québécois à la défense de l'écologie », *Le Soleil*, 2 février 1974, p. 61.

Danaux (Stéphanie), « Le dessinateur breton Théophile Busnel au Québec : interactions artistiques avec Albéric Bourgeois. », *Voix et Images* vol. 43 (n° 2), hiver 2018, p. 15–32. DOI : https://doi.org/10.7202/1045062ar

Dardaillon (Sylvie) et Meunier (Christophe), « La série Paul de Michel Rabagliati : récits d'espaces et de temps », *Comicalités*, 17 avril 2013, en ligne. DOI : https://doi.org/10.4000/comicalites.1566

Deglise (Fabien), « La température grimpe dans le monde de la bédé », *Le Devoir Livres*, 22 mars 2008, p. 2.

Delhaye (Pierre-Alexis), « Publication des comics américains en francophonie : analyser les éditions Héritage au Québec », journée d'études : « Le statut des périodiques francophones dans le monde (1880- 1980) », juin 2019, Le Mans, France (hal-02334935).

Demers (Tristan), *Astérix chez les Québécois – Un Gaulois en Amérique*, Montréal, Hurtubise, 2018.

DeRoy-Ringuette (Rachel), « Les procédés humoristiques les plus fréquemment utilisés par Jacques Goldstyn dans la série *Van l'inventeur*. », *Analyses* vol. 18, n° 2, 2024, p. 43-62. https://doi.org/10.7202/1115190ar

Dionnet (Jean-Pierre), « La fabuleuse anecdote de deux Québécois à Paris ou quand Dionnet découvre de nouveaux talents ! », *Atlantic City*, Paris, Les Humanoïdes associés, coll. « Sang pour sang », 1982, p. 3.

Ducharme (Amélie), « Valoriser ce "petit sac de femmes inspirantes" : réécriture intime et illustrée de l'histoire littéraire chez Delporte », *Fémur* n° 7, printemps 2023, en ligne : https://revuefemur.com/index.php/2023/06/10/valoriser-ce-petit-sac-de-femmes-inspirantes-reecriture-intime-et-illustree-de-lhistoire-litteraire-chez-delporte/

Ducharme (André), « Luc Bossé, chef de bandes », *L'Actualité*, 10 avril 2012, en ligne : https://lactualite.com/culture/luc-bosse-chef-de-bandes

Dumez (Philippe) et Doucet (Julie), « L'année Julie », *Jade*, n° 7, octobre 1996, p. 51-54, en ligne : https://www.pastis.org/jade/cgi-bin/reframe.pl?https://www.pastis.org/jade/nov01/juliedoucet.htm

Dumonteil (Marc-André), « Remeber Albert Chartier », *Hop !* n° 102, juin 2004, p. 60.

Émond (Ariane), « La bande dessinée québécoise entend concurrencer les Américains », *La Presse*, 30 juillet 1973, p. 3.

Falardeau (Mira), « La bande dessinée au Québec », *Communication et langages* n° 96, 2e trimestre 1993, p. 46-62. DOI : https://doi.org/10.3406/colan.1993.2434

Falardeau (Mira), *La bande dessinée au Québec*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1994.

Falardeau (Mira), « La BD française est née au Canada en 1904 », *Communication et langages*, n° 126, 2000, p. 23-46. DOI : https://doi.org/10.3406/colan.2000.3036

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

Falardeau (Mira), *L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020.

Falardeau (Mira), « Y a-t-il des traces de l'identité canadienne dans la BD québécoise ? », *Alternative francophone*, vol. 1(n° 10), septembre 2016, p. 136-155. DOI : https://doi.org/10.29173/af27263

Ferraris (Nathalie), « Vingt-cinq ans d'audace pour Les 400 coups ! » *Lurelu* vol. 43 (n° 1), printemps–été 2020, p. 13, en ligne : https://id.erudit.org/iderudit/93151ac

Folgar (Léa), « *L'Esprit du camp* » #1, *Bodoï*, 16 août 2017, en ligne : https://www.bodoi.info/l-esprit-du-camp-1

Gabiliet (Jean-Paul), « Comic Art And Bande Dessinée: From The Funnies To Graphic Novels », dans Coral Ann Howells et Eva-Marie Kröller dir.), *The Cambridge History of Canadian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 460-477.

Garnotte, « *Titanic*, le magazine qui fait couler beaucoup d'encre », *Titanic* n° 1, octobre 1983, p. 4.

Gaumer (Patrick), « Québec ». *Larousse de la BD*, Paris, Larousse, 2010, p. 89-92. Serge Gauthier, « De la "cabane au Canada" et du pays incertain », *Le Devoir*, 17 avril 2006.

Giaufret (Anna), « La BD québécoise : *Magasin général*, la langue entre imaginaire et représentation », *Publif@rum* n° 14, février 2011, en ligne : https://riviste.unige.it/index.php/publifarum/article/view/1508/1614

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, 2016, p. 205-232. DOI : https://doi.org/10.3917/cisl.1602.0205

Giaufret (Anna). « Les jeunes auteures francophones de bandes dessinées à Montréal : pratiques, réseaux, représentations », *Alternative Francophone*, vol. 1 (n° 9), février 2016, p. 108–119. DOI : https://doi.org/10.29173/af27239

Giaufret (Anna), *Montréal dans les bulles : représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les voies du français », 2021.

Gladel (Cécile). « *L'Agent Jean*, le "bulldozer" des ventes de livres au Québec en 2016 », *Radio-Canada*, 9 avril 2017, en ligne : https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1027154/agent-jean-palmares-ventes-livres-quebec-gaspard-2016

Gorgeot (Philippe), « Entre quatre planches - Corriveau (BDA a dix ans) », Bdamateur, 10 juillet 2008, en ligne : https://www.bdamateur.com/entre4planches/10ans/corriveau

Gravel (Pierre), « La BD québécoise aux prises avec le dilemme qualité-coût marché », *La Presse*, vendredi 5 mars 1976, p. B1.Thierry Groensteen, « Melody se découvre deux fois », *Les Cahiers de la bande dessinée* n° 73, janvier 1987, p. 90-91.

Grolleau (Nicolas) et Legendre (Izabeau), « Dépoussiérage de fanzine de la collection en compagnie d'Izabeau Legendre – 1ère Partie : 2 fanzines québécois », *Histoire(s) de fanzine*, 7 février 2023, en ligne : https://histoiresdefanzine.wordpress.com/2023/02/07/depoussierage-de-fanzine-de-la-collection-en-compagnie-dizabeau-legendre/

Germain (Georges-Hebert), « La bande dessinée québécoise est à vendre ! », *LaPresse*, 1er mars 1975, p. E3 et E20.

Guilbert (Xavier), « Michel Rabagliati », Du9, mars 2011, en ligne : https://www.du9.org/entretien/michel-rabagliati

Hardy-Vallée (Michel), « The Carrefour of Practice: Québec BD in Transition », dans Mark Berninger, Jochen Ecke et Gideon Haberkorn (dir.), *Comics as a Nexus of Cultures*, Jefferson, McFarland, 2010.

Houde (François), « La Mauricie en bande dessinée », *Le Nouvelliste*, 13 juin 2007.

Hurtubise (Jacques), « La bande dessinée québécoise », *Québec-Français*, n° 26, 1977, p. 41-45, en ligne : https://id.erudit.org/iderudit/56685ac

J. R., « Hurtubise : J'aurais mieux fait de devenir pompier ! », *Le Soleil*, 9 avril 1977, p. E2-E3.

Klock (Marie), « Julie Doucet : "J'étais dans cette espèce de bulle de bande dessinée masculine" », *Libération*, 3 décembre 2021.

Klock (Marie), « Zviane: “J’avais un fantasme, faire un livre avec des fautes d’orthographe” », *Libération*, 15 avril 2022.

Byrn Køhlert (Frederik), « Female Grotesques: Carnivalesque Subversion in the Comics of Julie Doucet », *Journal of Graphic Novels and Comics* n° 3 (1), juin 2012, p. 19-38. DOI : https://doi.org/10.1080/21504857.2012.703883

Lacroix (Yves), « La bande dessinée dans les journaux québécois (1930-1950), un inventaire », *La Nouvelle Barre du jour* n° 110-111, février 1982.

Lambiek, « Maurice Petitdidier », *Lambiek*, 3 septembre 2023, en ligne : https://www.lambiek.net/artists/p/petitdidier_maurice.htm

Langlois (Richard), « La mauvaise haleine de *Bojoual* », *L’Écran*, n° 3, octobre 1974, p. 23-24 et p. 35.

Langlois (Richard), « Éducation et bande dessinée », *Québec-Français*, n° 26, 1977, p. 22-23.

Leduc (Jean-Dominic) et Viau (Michel), *Les Années Croc*, Montréal, Québec Amérique, 2013.

Leduc (Jean-Dominic), *Quoi lire ? 25 bandes dessinées québécoises qui ont façonné le premier quart de XXIe siècle*, Montréal, BDQ, 2024.

Legendre (Izabeau), *La scène du zine de Montréal,* Montréal, AURA éditions, 2022.

Legendre (Izabeau) et Lefort-Favreau (Julien), « Des centres et des marges. La trajectoire de Julie Doucet », *Mémoires du livre/Studies in book culture* vol. 14 (n° 1), août 2023. DOI : https://doi.org/10.7202/1104236ar

Loire (Mathilde), « Juli Delporte : “Je ne voulais pas d’un livre de coming-out” », *Bodoi*, 26 avril 2023, en ligne : https://www.bodoi.info/julie-delporte-je-ne-voulais-pas-dun-livre-de-coming-out

Lemay (Sylvain), « L’influence des livres ou l’appel de la race. L’exemple des *Contes historiques de la Société Saint-Jean-Baptiste* de Montréal (1919-1925) », *Formule* n° 1, 2007, p. 80-94.

Lemay (Sylvain), *Du Chiendent dans le printemps, une saison dans la bande dessinée québécoise*, Montréal, M9moire, 2016.

Létourneau (Sophie), « Écriture du réel. On ne casera pas Julie Doucet », *Lettres québécoises* n° 175, automne 2019, p. 84-87, en ligne : https://id.erudit.org/iderudit/91916ac

Lepage (Jocelyne), « La B.D. alternative se porte bien, merci ! », *La Presse* Cahier B, 3 mai 1995, p. 6.

MacLeod (Catriona), « Sex and Death in Quebec: Female AutobioBD and Julie Doucet's *Changements d'adresses* », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 57-70.

Marshall (Bill), « European Comic Art and Quebec », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 4-8.

Medley (Mark), « 25 years and change: Drawn & Quarterly writes a new chapter in its graphic history », *The Globe and Mail*, 8 mai 2015, en ligne : https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/25-years-and-change-drawn-quarterly-writes-a-new-chapter-in-its-graphic-history/article24331398/

Michon (Sébastien), « PORTRAIT : Le parcours hors du commun du Racinois Serge Ferrand », *Le Val-Ouest*, 12 janvier 2024, en ligne : https://val-ouest.com/portrait-le-parcours-hors-du-commun-du-racinois-serge-ferrand

Montiège (Samuel), *L'Académie Julian et ses élèves canadiens : Paris, 1880-1900*. Thèse de doctorat dirigée par Lise Lamarche et Jean Trudel, UdeM, 2011.

Montour (Pierre), « Réponse à la critique de Catherine Saouter Caya », *Imagine* n° 11, 1982, p. 46-48.

Moore (Anne-Elizabeth), *Sweet Little Cunt: The Graphic Work of Julie Doucet*, Uncivilized Books, 2018.

Nadel (Dan), « The Julies. An Introduction », dans Julie Doucet, *Dirty Plotte : The Complete*, vol. 2, « Everything Else », Montréal, Drawn & Quarterly, 2018, p. 33.

Néret (Xavier-Gilles), « Valium For Ever: Entretien d'Henriette Valium avec Xavier-Gilles Néret (2018) », Löpçük, 27 février 2023, en ligne : https://lopcuk.org/2023/02/27/xavier-gilles-neret

Oksman (Thaneer) et O'Malley (Seamus), *The Comics of Julie Doucet and Gabrielle Bell: A Place inside Yourself*, Jackson, University Press of Mississippi, 2018.

On dira ce qu'on voudra, « Mirion Malle, la superbédéiste féministe qui joue dans les grandes ligues », Radio Canada, 29 mai 2019, en ligne : https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/entrevue/119696/mirion-malle-marion-mille-bedeiste-ligue-des-super-feministes

Ouellette (Michelle), « Un "*Spirou"* canadien ! », *BKD* n° 17-18, novembre 1977, p. 6.

Yvon Paré, « L'artiste québécois doit crever de faim toute sa vie », *Le Quotidien*, 22 mai 1976, p. C 4.

Pelegrin (Annick), « Vicky : Young, Rich, Popular, Sexy, Gay, and Unhappy », dans Dominick Grace et Eric Hoffman (dir.), *The Canadian Alternative : Cartoonists, Comics, and Graphic Novels*, Jackson, University Press of Mississippi, 2017, p. 83-97.

Pialla (Amélie), *Le Processus évolutif du personnage dans la série* Les Nombrils*, de Delaf et Dubuc*, mémoire de master littérature jeunesse, sous la direction de Maël Rannou, Université du Mans, août 2025.

Poirier (Raymond), « Albert Chartier fait son entrée au Musée de la bande dessinée d'Angoulême », *La Vie en BD*, 13 février 2020, en ligne : https://lavieenbd.com/2020/02/13/albert-chartier-fait-son-entree-au-musee-de-la-bande-dessinee-dangouleme

Pomerleau (Luc), « Lettre de l'étranger : Québec », dans Jean-Luc Fromental (dir.) *L'Année de la bande dessinée 1982-83*, Paris, Temps futur, 1983, p. 230-233.

Potet (Frédéric), « Magasin général, fresque sociale dans le Québec d'autrefois », Les petits Miquets/Le Monde.fr, 15 octobre 2014, en ligne : https://www.lemonde.fr/blog/bandedessinee/2014/10/15/magasin-general-fresque-sociale-dans-le-quebec-dautrefois

Privat (Denis) (dir.), *La Bande dessinée québécoise en quatre-vingt deux*, Bazoche-les-Gallerandes, Association Regards, 1982.

Privat (Denis), « Rencontre avec Onésime », *Haga* n° 56, février 1985, p. 9.

Le Progrès, « Le Québec perce la bulle du Lyon BD Festival », *Le Progrès*, 16 juin 2011, en ligne : https://www.leprogres.fr/art-et-culture/2011/06/16/le-quebec-perce-la-bulle-du-lyon-bd-festival-1

R. B., « *Bojoual* ouvre une voie nouvelle à la bande dessinée québécoise », *La Tribune*, samedi 16 février 1974, p. 14.

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, février 2009, p. 70-79.

Rannou (Maël), « Plébiscite », *Du9*, février 2010, en ligne : https://www.du9.org/humeur/plebiscite

Rannou (Maël), « Histoire de la bande dessinée au Québec », *Du9*, septembre 2013, en ligne : https://www.du9.org/chronique/histoire-de-la-bande-dessinee-au-quebec/

Rannou (Maël), « Entretien avec Siris », Du9, mars 2018, en ligne : https://www.du9.org/entretien/siris

Rannou (Maël), « Les bandes dessinées religieuses, publier coûte que coûte pour diffuser la Parole », communication lors de la 57e journée scientifique de L'Association Québecoise des Amis de l'Imprimés, 27 novembre 2020.

Rannou (Maël), « La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone : une histoire artistique et critique encore à établir », *Études canadiennes* n° 90, juin 2021, p. 113-139. DOI : https://doi.org/10.4000/eccs.4774

Rannou (Maël), « Le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise : construction, limites et réceptions d'un objet contradictoire », *InterFaces*, vol. 31 (n° 2), juillet 2021, en ligne : https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/47193

Rannou (Maël), « Edmond Baudoin et le Québec », *neuvième art*, mars 2022, en ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/edmond-baudoin-et-le-quebec

Rannou (Maël), « Bande dessinée québécoise : historiographie d'un champ sous double influence », *Sociétés & Représentations*, vol. 53 (n° 1), 2022, p. 57-80. DOI : https://doi.org/10.3917/sr.053.0057

Rannou (Maël), « Jimmy Beaulieu : un livre, quatre titres », *Choses en vrac*, 24 septembre 2022, en ligne : https://maelrannou.fr/envrac/?p=368

Rannou (Maël), « j'ai trop besoin de toucher, de manipuler la matière, de remuer », entretien avec Julie Doucet, neuvième art, octobre 2022, en ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/jai-trop-besoin-de-toucher-de-manipuler-la-matiere-de-remuer-entretien

Rannou (Maël), « Sylvie Rancourt, après Montréal », *Voix plurielles* vol. 19 (n° 2), novembre 2022. DOI : https://doi.org/10.26522/vp.v19i2.4132

Rannou (Maël), « L'Oie de Cravan, un éditeur qu'on n'attend pas. entretien avec Benoît Chaput. », Neuvième art, janvier 2023, en ligne : https://www.citebd.org/neuvieme-art/loie-de-cravan-un-editeur-quon-nattend-pas-entretien-avec-benoit-chaput

Rannou (Maël), « Pow Pow, itinéraire d'un éditeur quadricéphale », *Revue française d'histoire du livre* n° 143, février 2023, p. 71-82. DOI : http://dx.doi.org/10.47421/rfhl143_71-82

Rannou (Maël), « D'Yvette Lapointe à Zviane, les femmes dans la création de bande dessinée au Québec », dans Marys Renné Hertiman et Camille de Singly (dir.), *Le*

Matrimoine de la bande dessinée, Les Presses du réel/ArTeC, coll. « La grande collection », 2024.

Rannou (Maël), « Delporte et Malle, deux regards queers en évolution », *Inverses* n° 23/24, octobre 2024, p. 51-65.

Rannou (Maël), « Autrices franco-québécoises : itinéraires croisés de Julie Delporte et Mirion Malle », *@nalyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise* vol. 18 n° 1, janvier 2025. DOI : https://doi.org/10.7202/1115189ar

Rannou (Maël), « Julie Doucet, traverser les frontières. Influences internationales d'une autrice québécoise majeure », *International Journal of Canadian Studies* n° 63, octobre 2025.

Rannou (Maël) et Lemay (Sylvain), « *Pif Gadget* au Québec », *Strenae* n° 20-21, novembre 2022. DOI : https://doi.org/10.4000/strenae.9439

Rannou (Maël) et Sirat (Noémie), « Vers *Les Nombrils* universels : transformations et marqueurs d'une série québécoise en Europe francophone », *Mémoires du livre/Studies in book culture* vol. 14 (n° 1), août 2023. DOI : https://doi.org/10.7202/1104241ar

Reber (Allison), « *Les Nombrils* : l'humour vache, ça marche ! », *Bodoï*, 2 octobre 2009, http://www.bodoi.info/les-nombrils-lhumour-vache-ca-marche

Requin (Steve), « Pif-Gadget au Canada : la distribution », Pif collection, date incertaine (vers 2006), en ligne : http://pif-collection.chez-alice.fr/pif_canada1.htm

Requin (Steve), « Pif-Gadget au Canada : l'influence », Pif collection, date incertaine (vers 2006), en ligne : http://pif-collection.chez-alice.fr/pif_canada2.htm

Reyns-Chikuma (Chris), « Au-delà des deux solitudes : les multiples et complexes circulations transnationales dans le monde des BD et des *comics* au Canada », *IdeAs* 19, mars 2022, en ligne : http://journals.openedition.org/ideas/12145

Reyns-Chikuma (Chris), « *PLANCHES*, une revue de BD québécoise, entre dynamisme et fragilité, 2014-2023 »,*@nalyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise* vol. 18 n° 1, janvier 2025, p. 63-90. DOI : https://doi.org/10.7202/1115191ar

Reyns-Chikuma (Chris), « Les BD de Guy Delisle sont-elles canadiennes et/ou québécoises et/ou cosmopolites ? Les genres de lieu et les lieux du genre dans l'œuvre de G. Delisle », texte non publié et transmis par l'auteur, à paraître.

Rioux (Philippe) et Warren (Jean-Philippe), « Capitaine Kébec, l'antihéros ! », *La Presse*, 26 décembre 2020, en ligne : https://plus.lapresse.ca/screens/c1a030a9-5743-439a-9064-a6a2eeed1448%7C_0.html

Rioux (Philippe), *Alter ego : Le genre superhéroïque dans la bande dessinée au Québec (1968-1995)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2022.

Rolfe (Christopher), « Round and About the Bande dessinée québécoise: From its Early Days to Chiendent », *European Comic Art* vol. 5 (1), juillet 2012, p. 9-24.

Roy (Pierrette), « Bandes dessinées de trois jeunes sherbrookois primées lors d'un concours lancé par *Spirou* », *La Tribune*, 3 février 1978, p. 11.

Salois (Alain), Lévesque (Glenn), Fontaine (Rosaire) et Hébert (Jean-François), *Le Guide des Comics Héritage,* Québec, Jean-François Hébert, 2010, p. 50-51.

Samson (Jacques), « Québec : une B.D. sans histoire » dans Stan Barets et Thierry Groensteen (dir.) *L'Année de la BD 86-87*, Grenoble, Glénat, 1987, p. 182-184.

Samson (Jacques), « Éternels recommencements », *À Babords*, 1997.

Samson (Jacques), *Lectures en bande dessinée*, Montréal, Mém9ires, 2015.

Sarrazin (Sylvain), « Bandes dessinées Les Québécois toujours plus gagas des mangas », *La Presse*, 2 mars 2023, en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2023-03-02/bandes-dessinees/les-quebecois-toujours-plus-gagas-des-mangas.php

Skilling (Pierre), *Coups de crayon ! La satire politique en dessins*, Québec, Bibliothèque de l'Assemblée nationale du Québec, 2017.

Skilling (Pierre), « Bouboule dans *La Patrie* et le jeune Albert avant Onésime », *Bouboule*, Québec, Moëlle Graphik, 2019, p. I-III.

St-Jacques (Marianne), « Les Éditions La Pastèque : le phare de la BD indépendante au Québec », ActuaBD, 9 juillet 2008, en ligne : https://www.actuabd.com/Les-Editions-la-Pasteque-le-phare-de-la-BD-independante-au-Quebec

St-Jacques (Marianne), « *L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec* : une meilleure édition la prochaine fois ? », *Actuabd*, 22 juillet 2020, en ligne : https://www.actuabd.com/L-Art-de-la-bande-dessinee-actuelle-au-Quebec-une-meilleure-edition-la

St-Cerny-Gosselin (Camille), « Chapitre 11. *Mainmise, Québec-Presse* et les revues de bande dessinée », dans Frédéric Rondeau et Karim Larose, *La Contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016. p. 339-377.

Tessier (Marc), *Petits nuages de fumée*, Fichtre !, coll. « Tchiize », 2007.

Tessier (Marc), « La ligue des vieux poils », *Trip* n° 9, 2e trimestre 2016, p. 156-179.

Thériault (Jacques), « Le coin des petits », *Le Devoir*, samedi 22 décembre 1973, p. 14.

Thierry (Olivier), « Entretien avec Sylvie Rancourt », *Zoo* n° 46, mars 2013, supplément web [aujourd'hui hors ligne].

Thomas (Olivier), « "À tous les électeurs", une BD de 1792, entretien avec Christian Blais », *L'Histoire*, 24 novembre 2017, en ligne : https://www.lhistoire.fr/tous-les-%C3%A9lecteurs-une-bd-de-1792

Tremblay (Odile), « Jolie cabane au Canada », *Le Devoir*, 8 avril 2006.

Tremblay (Régis), « Les Français sacrent comme des Québécois, "grâce" à la bande dessinée », *Le Soleil*, 31 juillet 1982, p. D-2.

Tremblay (Régis), « Le prix Cliche n'est pas coulé dans le béton », *Le Soleil*, 11 juin 1983, p. C-2.

Tremblay-Gaudette (Gabriel), « Entretien avec Luc Bossé, des éditions Pow Pow », *Antichambre. Carnet de recherche*, Observatoire de l'imaginaire contemporain, 31 août 2013, en ligne : http://oic.uqam.ca/en/carnets/antichambre/entretien-avec-luc-bosse-des-editions-pow-pow

Tremblay-Gaudette (Gabriel), « les intégrités de Jimmy Beaulieu », *Voix et Images* vol. XLIII n° 2 (128), hiver 2018, p. 79-94. https://doi.org/10.7202/1045066ar

Tremblay-Gaudette (Gabriel), « Les premiers appartements de Nouvelle adresse. », *@nalyses, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise* vol. 18 n° 1, janvier 2025, p. 105-131. DOI : https://doi.org/10.7202/1115193ar

Turgeon (David), « L'Œil Amoureux », *Du9*, octobre 2011, en ligne : https://www.du9.org/dossier/oeil-amoureux-l

Veronneau (Jean), « Introduction à une lecture de la bande dessinée québécoise, 1904-1910 », *Stratégie* n° 13/14, 1976, p. 59-75.

Verschuuren (Pim), « Chroniques du monde, Entretien avec Guy Delisle », *Revue internationale et stratégique* vol. 94 (n° 2), 2014, p. 6-16. DOI : https://doi.org/10.3917/ris.094.0006

(Viau) Michel, *BDQ : Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec des origines à nos jours*, Laval, Mille-Îles, 1999.

(Viau) Michel, « La BD au Québec : une route semée d'embûches », *Québec français* n° 149, printemps 2008, p. 32-34, en ligne : https://id.erudit.org/iderudit/1727ac

(Viau) Michel, *BDQ, histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1 : des origines à 1979*, Montréal, Montréal, Mémoire, 2014.

(Viau) Michel, « La filière québécoise : la BD franco-belge au Québec », *Sentinelle* n° 2, 2e trimestre 2015, p. 6-29.

(Viau) Michel, *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 1* : *Les pionniers de la bulle : des origines à 1968*, Montréal : Station T, 2021.

(Viau) Michel, *BDQ : Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 2 : Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979*, Montréal : Station T, 2022.

Vigneault (Alexandre), « Le nouveau printemps de la bande dessinée d'ici », *La Presse*, 1er juin 2012, en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livres-jeunesse/201206/01/01-4530672-le-nouveau-printemps-de-la-bande-dessinee-dici.php

Vigneault (Alexandre), « Radisson sauvé par ses lecteurs », *La Presse*, 16 novembre 2012, en ligne : https://www.lapresse.ca/arts/livres/bd-et-livres-jeunesse/201211/16/01-4594576-radisson-sauve-par-ses-lecteurs.php

Annexes

I. Entretien avec Julie Doucet[470]

Il me semble que tu ne faisais pas tant de bande dessinée enfant, tu as publié des choses avant les fanzines *Tchiize (Bis)*[471] ?

Toute jeune, non je ne crois pas, je n'en faisais vraiment pas enfant. Mon premier *comic strip* date de mes 17 ans, à l'époque je mettais mon âge à côté de ma signature donc je peux en être sûre. C'est vraiment tout mignon, à l'aquarelle.

Vers 1983 j'ai publié une petite chose dans le journal étudiant du Cégep[du Vieux-Montréal, c'était ma première publication. J'avais vu qu'il y avait des bandes dessinées alors j'en ai proposé une et ils l'ont publiée. Mais si je me souviens bien, ils avaient le mandat de publier tout ce qu'ils recevaient. La rédaction n'était pas très sympathique. Il n'y avait que des garçons, je sentais qu'ils me prenaient de haut. Bon, ma bande dessinée n'était pas extraordinaire, je dois dire…

Il n'y a pas tellement d'écart entre 1983 et le premier *Tchiize Bis.* Malgré cette expérience, tu vas te lancer très fort dans la bande dessinée.

Cette année-là, pour la première fois au Cégep, il y avait un cours sur la bande dessinée, pas pour apprendre à en faire mais plutôt sur son histoire, sa sociologie. Je ne sais plus qui donnait ce cours mais c'était une femme, qui improvisait un petit peu sur le sujet, on le voyait bien. Je me souviens que le corpus était axé sur Valérian (de Mézières et Christin), ce qui m'allait tout à fait car j'aimais beaucoup cette série grâce à Laureline, ce personnage féminin, et puis l'univers science-fiction, les dessins me plaisaient bien.

Ce qui avait été rigolo, c'est que dès le premier cours, il y a eu une fille dans la classe qui a levé la main pour dire « Un instant, j'ai des propositions à faire, je connais des auteurs et des autrices super intéressant-es, bla bla bla ». Elle a proposé des gens comme Chantal Montellier, Nicole Claveloux, que des gens dont je n'avais jamais entendu parler, vraiment champ gauche. J'ai découvert Florence Cestac, Olivia Clavel, Kiki Picasso, Pascal Doury et Bruno Richard comme ça.

[470] Cet entretien a été publié sur *neuvième art* en octobre 2022 : https://www.citebd.org/neuvieme-art/jai-trop-besoin-de-toucher-de-manipuler-la-matiere-de-remuer-entretien

[471] Fanzine créé par Yves Millet en 1985. Yves Millet est une figure de l'écosystème de la BD québécoise et a notamment fondé les éditions Zone convective puis la librairie Fichtre ! (1996-2010).

Tu étais déjà lectrice de bande dessinée, j'ai l'impression. Plutôt européenne ou américaine ? Lisais-tu de la BD québécoise ?

Oui, grâce à ma mère qui aimait les bandes dessinées. De la bande dessinée européenne, pas du tout américaine. Elle aimait beaucoup les grands classiques, Tintin, Astérix et Lucky Luke, mais elle achetait aussi Pilote. Ma mère était fan de Gotlib. De mon côté, je lisais Mandryka, Fred, Valérian… beaucoup plus tard F'murrr.

Il n'y avait pas vraiment de BD québécoise qui était publiée à cette époque-là, à part *Croc*, et ça, on ne l'achetait vraiment pas à la maison. Je le lisais adolescente mais ce n'était pas chez moi. J'en ai acheté quelques-uns, j'aimais bien *Le sombre vilain*…

Au Cégep, tu ne fais pas tellement plus de bande dessinée alors. Tu rencontres d'autres auteurs ou pas du tout ? Tu participes à pas mal de fanzines à cette époque.

Pas vraiment. C'est plutôt à l'Université que je vais rencontrer d'autres gars qui font de la bande dessinée. Par exemple, il y avait Martin Dupras, qui n'a pas tellement continué mais qui était devenu un bon copain à moi ; on s'est beaucoup tenus ensemble. On a été publiés dans *Tchiiize*. Un autre complice, rencontré plus tard, Martin Lemm, a produit son propre zine solo *Zenzen shit*, qui était excellent…

J'étais étudiante en art à l'Université du Québec à Montréal avec Martin. Tchiize est vraiment le premier fanzine auquel j'ai participé, il y en a eu plein d'autres. Je me souviens que le plus beau fanzine auquel je voulais participer, dans lequel Valium était impliqué d'ailleurs, c'était *Motel*. Je voulais vraiment en faire partie et à la toute fin ils m'ont dit « okay, on va te prendre quelque chose » mais le numéro n'est jamais sorti. Quelle déception !

J'ai participé à *Rectangle*, c'est là que j'ai croisé Siris pour la première fois, ou bien c'était peut-être au Cégep, je pense qu'il était dans le journal étudiant, mais on ne s'est pas vraiment connus à l'époque. J'ai aussi participé au fanzine de Marc Tessier, *L'Organe*, c'était quelqu'un de très actif dans le milieu, qui a rassemblé beaucoup de monde autour de lui.

C'est après tout ça que tu lances *Dirty Plotte*, tu voulais ton propre fanzine ? Le zine est bilingue dès le début, ce qui est original au Québec.

Ce qui est arrivé, c'est qu'il y avait un journal gratuit, *The Montreal Mirror*, qui cherchait des auteurs de comic strips donc j'ai voulu appliquer. C 'est à cause de ça que j'ai créé mes premières bandes dessinées en anglais, dans un anglais pas très bon je dois dire. C'était un journal plutôt alternatif donc je me suis permis de faire des choses assez délirantes mais ça n'est pas du tout passé. Par contre, j'avais bien aimé écrire en anglais.

Donc quand le premier numéro de *Dirty Plotte* sort en 1988, j'ai récupéré ces comic strips en anglais. Et puis il y a eu *Factsheet Five*, des lecteurs américains, ce qui m'a amenée à écrire un peu plus en anglais.

C'est le moment de cette page un peu mythique de la pâquerette qui vend ses fanzines dans la rue. Tu as vraiment fait ça ?

Non pas du tout, mais pour moi qui suis si timide, aller déposer des fanzines chez des disquaires et des libraires, montrer mon travail, c'était tellement un effort monumental que c'était un peu l'équivalent de vendre mon fanzine sur la rue.

Dès qu'il sort, tu as des retours ? Ou au contraire, c'est vendu dans les magasins et tu ne sais pas qui le lit ?

Oh oui quand même, je l'ai montré à ma famille et à mes amis, auteurs ou non. Ma mère a tout de suite détesté. Mon père m'a encouragée, il l'a toujours fait. Ma marraine m'a toujours bien encouragée, une autre de mes tantes aussi. Il se vendait bien mais il faut dire que je le vendais 25 sous (centimes) donc c'était vraiment pas cher. Ça n'aurait pas couvert la fabrication mais à cette époque je travaillais dans un magasin de photocopies donc ça ne me coûtait vraiment pas cher non plus.
Tout ce que je voulais, c'est être lue alors je m'en fichais du temps passé au travail et tout.

Pourtant tu dis toi-même être très timide, mais tu voulais vraiment être lue et pas juste dessiner dans ton coin.

Oui quand même, j'ai toujours dessiné, je suis passé à travers les Beaux-arts relativement discrètement. J'ai passé tout ce temps à publier dans différents fanzines, à attendre qu'il se passe quelque chose. Puis, j'ai abandonné mes études et j'ai créé mon propre fanzine, *Dirty plotte*. Il fallait que je me bouge.

Tu es très vite publiée dans *Weirdo*, la revue des Crumb, que tu as souvent dit ne pas connaître.

C'est vrai, à l'époque je n'en avais jamais lu. C'est Marc Tessier qui m'a introduit à la BD *underground* américaine. Je n'ai pas été influencée, contrairement à ce qu'on dit souvent, par Crumb… C'est aussi Marc qui m'a suggéré d'envoyer des pages à *Weirdo*. Alors c'est ce que j'ai fait et éventuellement Aline Kominsky-Crumb m'a répondu « Oui ! Oui ! ». Après Carali a vu les pages dans ce magazine et il a commencé à me publier aussi dans *Psikopat* en France.

Tu étais déjà allée à Angoulême à cette époque ou tu ne connaissais pas du tout le milieu français ?

Oui, j'y suis allé très tôt, avec une délégation de l'Office franco-québécois de la jeunesse menée par Yves Millet (libraire et éditeur de *Tchiize*), c'était comme en 1986, je crois. C'était bien avant Dirty Plotte.

Le festival était vraiment tout petit. Je me souviens qu'Henriette Valium et Pakito Bolino étaient là, il n'y avait quand même pas grand monde, il faisait pas beau, c'était un peu triste. Ça n'avait rien à voir.

On avait fait quelques rencontres mais ça n'avait débouché sur rien, je n'ai rien publié en France après ça. C'est plus tard que j'ai pu me retrouver dans *Psikopat* ou *Sortez la Chienne*. Je n'ai pas rencontré d'éditeurs en 1986.

Après *Psikopat*, tu publies en France dans *Logique de guerre comix*, le tout premier titre de L'Association (novembre 1990), même si tu ne publieras *Ciboire de criss !* que des années plus tard. Comment s'est faite la rencontre avec cet éditeur ?

Jean-Christophe Menu fréquentait beaucoup la librairie Un Regard Moderne à Paris[472] et je crois que c'est Jacques Noël, le libraire, qui lui a mis entre les mains un fanzine appelé *S2 L'Art ?* qui avait consacré un de ses numéros à mon travail[473]. Menu a beaucoup aimé ça et ça s'est adonné que Sébastien Morlighem, qui publiait le fanzine en question, était là, sur place ou quelque chose comme ça. Il lui a donné mon contact et Menu m'a écrit et c'est comme ça que ça s'est fait.

[472] Librairie mythique du VIe arrondissement connue pour ses empilements de livres obscurs et la place laissée aux fanzines et micro-tirages. Voir cet article de Cajón Kiddo sur *Gonzaï* en 2016 : https://gonzai.com/le-regard-moderne-une-librairie-sans-fard

[473] Il s'agit du n° 14 (1990). Chaque numéro était consacré à un auteur différent. Voir : **https://www.graphzines.net/graphzines/s2-l-art-julie-doucet.html**

À partir de là, j'ai l'impression que, même s'il faut attendre 1996 pour que paraisse ton premier album diffusé en français, entre ces publications régulières en France et les albums chez Drawn & Quarterly en anglais, tu commences à vraiment exister dans le milieu de la bande dessinée.

Oui oui, on peut dire que ça marchait assez bien, enfin on s'entend que ça reste dans le milieu *underground*, c'est pas la grande distribution ni rien. Ça marchait assez bien aux États-Unis, au Canada anglophone aussi.

Une fois à New York, tu es active dans le milieu artistique local ?

J'habitais à Manhattan mais j'étais tellement loin *uptown*, ça me prenait 45 minutes en métro pour me rendre au centre. Alors je n'y allais qu'une fois par semaine, pour rencontrer des gens… C'était pas mal compliqué d'avoir une vie sociale. New York, c'est particulier aussi : j'en ai rencontré des gens d'accord, mais se faire des amis c'est autre chose, j'ai trouvé ça plutôt compétitif. Un an plus tard, j'ai déménagé à Seattle. Là, c'était complètement différent. Là-bas, il y a l'éditeur Fantagraphics, ce qui a attiré beaucoup d'auteurs sur place. C'était l'époque du grunge alors la ville était assez bouillonnante, avec beaucoup de cafés sympas, de bars, de librairies, cinémas expérimentaux…

Je participais à des trucs ici et là, mais je n'ai jamais publié de livres chez Fantagraphics. Je crois que Chris Oliveros[474] a eu chaud et a eu peur que je déménage d'éditeur, mais bien sûr que non.

Je suis revenue un an à Montréal mais je suis repartie très vite, un an plus tard, pour Berlin. Pour moi ça ne faisait pas de sens de retourner aux États-Unis. J'avais eu une invitation pour aller à Berlin par mon éditeur allemand et je me suis dit que si ça me plaisait là-bas, j'y retournerais et m'y installerais et c'est ce que j'ai fait.

C'est quand tu es à Berlin que paraît *Ciboire de Criss !*. Cela a aidé que tu sois en Europe ou c'était déjà prévu ?

J'ai dû aller à Angoulême l'année où il est sorti, mais il n'y a pas vraiment eu de lancement à ce que je me souvienne. J'ai déménagé à Berlin à l'automne mais le livre est sorti au

[474] Créateur de directeur des éditions Drawn & Quaterly, structure majeure de l'édition alternative anglophone, basée à Montréal.

début de l'année suivante. Il y avait eu *Monkey and the living dead* publié par Blanquet avant[475].

Ciboire de criss ! est mon premier gros livre en français, mais je ne sais pas trop quel impact ça a pu avoir, ce n'est pas comme les comic books américains, où il y a une page « courrier des lecteurs ». J'avais une boîte postale ; les gens m'écrivaient directement. Je recevais énormément de courrier, j'ai répondu au maximum de gens, j'avais même créé un mini-fanzine pour pouvoir répondre pratiquement à tout le monde personnellement en écrivant juste deux/trois mots. C'était vraiment très différent dans le contexte francophone, je n'avais pas trop de retours en réalité. Et puis à distance, vivant à l'étranger, c'était très difficile de percevoir tout ça, je ne me rendais pas vraiment compte.

Combien de temps restes-tu à Berlin ?

Deux ans et demi, après je rentre à Montréal à nouveau, et cette fois pour de bon.

Deux choses marquent particulièrement dans *Ciboire de criss !*, d'une part la grande part autobiographique qui, si elle n'est pas nouvelle, pousse loin les choses et surprend le public, d'autre part les récits de rêves. D'où te sont venues ces envies ? Tu lisais de la littérature autobiographique ou des récits de rêves ? L'Association se raccrochait pas mal aux surréalistes par exemple.

Non je n'ai jamais été fan des surréalistes, mais j'ai toujours lu beaucoup de littérature en général. Mon expression vient plus de là que de la bande dessinée, c'est sûr. Pour les rêves, c'est simplement parce que j'avais des rêves tellement délirants que je ne pouvais pas passer à côté. Ils étaient juste trop parfaits, bien construits, avec un début, un milieu, une fin, presque déjà découpés, j'avais juste à les coucher sur papier. Maintenant je ne me souviens plus trop de mes rêves, malheureusement.

Pour l'autobiographie, je n'en ai pas énormément lu à l'époque, je sais pas où j'ai pris ça mais ça m'a paru tout de suite assez naturel d'utiliser mon propre personnage pour raconter des histoires, même quand ce n'était pas des histoires très réalistes. De là j'en suis venue éventuellement à raconter des histoires autobiographiques.

[475] Ce comix est une production agrafée d'une trentaine de pages, publiée en 1994.

Changement d'adresse **(L'Association, 1998) est beaucoup plus directement autobiographique, réaliste. Cela s'est fait naturellement ou tu voulais rompre justement avec ce que tu faisais avant.**

Non non, je voulais définitivement rompre, histoire d'explorer quelque chose d'autre. Je sentais que je tournais en rond et que j'allais tomber dans une recette. Une sorte de surenchère de faire des histoires de plus en plus bizarres, à m'enfermer dans ce côté « fille qui raconte des choses trash ».

Puis, avec *L'Affaire madame Paul* (L'Oie de Cravan puis L'Association, 2000), c'est pareil, je voulais essayer la fiction pour changer un peu, mais je n'arrive pas du tout à faire de la fiction pure. L'histoire est basée sur un fait véridique que j'ai quelque peu trafiqué, c'est un mélange. La fiction, vraiment, je n'ai pas ce genre d'imagination-là.

Tu n'as jamais pensé à travailler avec quelqu'un d'autre sur des récits ?

Un petit peu. Pour *Comix 2000*[476], j'ai travaillé avec l'espagnol Max. Le résultat est très chouette. J'ai aussi illustré une histoire de Dennis Eichhorn pour sa série de comic books *Real Stuff*[477]], j'avais détesté l'expérience, l'histoire est idiote. J'ai aussi fait des illustrations en linogravures *Chroniques de New York*, de Jean-François Jouanne (Seuil, 2003), qui écrivait de courts textes fantaisistes sur la ville de New York, où il habitait à l'époque. J'avais bien aimé faire ça…

Après *Madame Paul* arrive la période où il a été très abusivement dit que tu arrêtais la bande dessinée. Je trouve ça faux, mais c'est sûr que tu explores d'autres formes : l'estampe, le collage, le court métrage… Pour toi, il y a une continuité dans tout ça ?

Oui, déjà il y a un fil conducteur dans tout ça, je suppose. C'est que j'ai toujours travaillé avec des mots et des images. Il y a juste une courte période, tout juste quand j'ai arrêté la bande dessinée. À ce moment-là, je n'ai vraiment travaillé uniquement qu'avec l'image, en linogravure et gravure sur bois. Là, j'ai fait des images, des images, que des images. Mais éventuellement, je suis revenue au narratif en fabriquant des petits livres en sérigraphie. À

[476] Recueil de 2000 pages de récits complets et muets publié par L'Association pour fêter l'an 2000.
[477] Série de comix en 20 numéros publiée par Fantagraphics entre 1990 et 1994. Dennis Eichhorn scénarise des récits autobiographiques dessinés par la crème de la BD *underground* de l'époque : Peter Bagge, Dave Cooper, Jim Woodring, Joe Sacco, Chester Brown, Peter Kuper, Aline Kominsky-Crumb... Julie Doucet dessine le récit « Dinner At Dave's » dans le n° 6 (avril 1992) et réalise la couverture du n° 15 (octobre 1993).

partir de là, j'ai fait beaucoup de collages et utilisé des mots découpés, donc du collage avec beaucoup de mots intégrés dedans. Ou juste des textes avec des mots découpés.

En ce moment, le roman-photo revient à la mode, tu as aussi joué pas mal avec cette esthétique. Il y a un livre *Carpet Sweeper Tales* (Drawn and Quarterly, 2016). Tu l'as écrit directement en anglais, et il n'a pas été traduit je crois.

Oui, mais c'est de l'anglais trafiqué, torturé. C'est un sacré exercice mental de lecture.

Le choix de l'anglais fait donc partie de la poésie d'ensemble. À ce titre, tu as d'ailleurs fait de la poésie « pure » avec juste des mots, mais là aussi tu utilises malgré tout des mots découpés et collés. Il y a toujours ce rapport manuel. Cela m'amène à ce dernier point de ton travail que je veux aborder, la diversité technique : on a l'impression que tu veux tout utiliser.

Je ne pourrais jamais travailler devant un ordinateur, je mourrais ! J'ai trop besoin de toucher, de manipuler la matière, de remuer… Il y a plusieurs années, j'en ai eu marre, faire de l'art ne faisait plus de sens pour moi, j'ai décidé d'arrêter. J'ai pas tenu 24 heures ! Alors je me suis dit « Bon, je vais faire un fanzine contre l'art », et c'est ce que j'ai fait. J'ai commencé une série de textes et comme je prenais des cours d'allemand à ce moment-là, j'ai décidé d'écrire tout ça en pas super bon allemand.

Oui, je suppose que j'ai besoin d'explorer à gauche à droite, d'être en mouvement. J'ai envie d'apprendre de nouvelles techniques. Il y a très très longtemps, j'avais fait du cyanotype, donc j'ai repris un cours de photographie, genre DIY, donné par Janie[478]… où l'on apprenait comment fabriquer des sténotypes, faire des solargraphes, des cyanotypes, et plus… J'ai adoré ça !

On y retrouve un peu de l'économie du fanzine.

Oui, encore que, maintenant que j'essaie de reproduire ça à la maison, je me rends compte que ce n'est pas si simple.

Tu as fait de la vidéo aussi, il y a le film avec Gondry mais aussi une série de petits films.

[478] Il s'agit de Janie Julien-Fort, artiste visuelle québécoise : **https://janiejfort.com/**

J'en ai fait quatorze, quinze avec mon amie Anne-Françoise Jacques, une artiste du son. Ce sont surtout des images abstraites ou bien du texte. Le son prend beaucoup de place dans ces films, c'est vraiment 50/50. Il y a des films que je n'aurais pas montré sans le son, la trame sonore les a révélés, carrément[479].

My New New York Diary c'est vraiment plus le projet de Michel Gondry. C'est son film, pas mon film, c'est lui qui a pris toutes les décisions.

***Time Zone J*, qui est sorti en 2022, c'est le grand retour à la bande dessinée autobiographique même si c'est un long dessin unique.**

Ça représente tout ce que je pensais ne plus jamais faire : l'autobiographie, moi qui me mets en scène. D'un autre côté, je raconte l'histoire, mais ce que je raconte n'est jamais illustré. Ce que j'ai adoré faire, c'est la forme assez originale : j'ai rempli cinq petits carnets leporello que l'on déplie, je l'ai vraiment directement dessiné dans ce format, puis ça a été associé à l'ordinateur par les éditeurs.

Avec *Maxiplotte* (L'Association, 2021) qui est sorti juste avant, c'est vraiment le retour à la bande dessinée. Et donc le Grand Prix de la ville d'Angoulême qui arrive par-dessus, beaucoup pensaient que tu refuserais.

Je ne savais pas que j'avais le droit de refuser ! (rires) C'était complètement fou, à Angoulême, les gens m'arrêtaient dans la rue pour me féliciter, faire des selfies, c'était très étrange. Mais tout à fait bienveillant. Être sur la scène du théâtre, ça c'était terrible, je déteste ça, mais bon, j'ai survécu.

J'imagine que comme tu étais finaliste, tu devais savoir que c'était possible.

Non vraiment je ne m'y attendais pas du tout. Quand mon nom est sorti, c'était une surprise, mais c'était aussi un malentendu car on m'avait dit que *Maxiplotte* était en nomination pour le Fauve du Patrimoine. Donc quand on m'a parlé du Grand Prix, j'ai vraiment cru qu'on me parlait de ça, du prix Patrimoine. Avant que je comprenne que c'était le Grand Prix, ça m'a pris un bon moment. Le choc ! Quand j'ai vu que j'étais en nomination avec deux françaises, je me suis dit « c'est pas moi qui va gagner c'est sûr, je suis tranquille ». Bien sûr, je ne peux pas ne pas être contente, mais ça me terrorise de devoir remonter sur scène.

[479] Cela a donné le livre autoédité *Nouilles/Noodles*, imprimé en 2013 : **https://lepantalitaire.bigcartel.com/product/nouilles-noodles**

Le milieu de la bande dessinée québécoise a vraiment changé depuis les années 1980. Il s'est vraiment développé et diversifié. Je sais que tu ne lis pas forcément beaucoup de bandes dessinées, mais suis-tu un peu ce qui se fait dans cette sphère où tu as beaucoup navigué il y a vingt-cinq ans ? As-tu des auteurs ou autrices que tu apprécies particulièrement ?

Ce n'est pas facile, je vais forcément oublier des gens, mais je pense tout de suite à Diane Obom, qui a commencé quelques années avant moi. Je voyais déjà ses bandes dessinées à gauche à droite, mais elle me semblait hors d'atteinte. On s'est rencontrées dans les années 1980 une ou deux fois. Des années plus tard, on s'est dit que les deux, on était vraiment trop timides pour se parler. C'est vraiment dommage, c'est comme un rendez-vous manqué, maintenant on est bonnes amies. Son travail est fantastique, exquis, hilarant tout à la fois.

Il y avait Sylvie Rancourt aussi à l'époque. Il n'y avait qu'une intégrale *Mélody* publiée par Yves Millet, en vente à sa librairie, mais il était trop cher pour moi. Je me souviens l'avoir feuilletée et refeuilletée, mais toujours reposée sur l'étagère, ce qui fait que je l'ai achetée seulement quand elle est sortie, il n'y a pas si longtemps. Je l'ai rencontrée pour la première fois cette année au Festival de Québec. On en revenait pas toutes les deux !

Chez des autrices plus jeunes, j'ai découvert récemment le travail de Catherine Ocelot, que je trouve vraiment bien. Juli Delporte aussi, c'est comme une évidence, ça fait un bout de temps que je la connais. Elle a fait un très beau petit livre de poésie aussi, chez L'Oie de Cravan, illustré de superbes gravures.

Une qui m'a beaucoup plu récemment aussi c'est Zviane, tous ses livres où elle parle de son rapport à la musique et à la bande dessinée, comme dans Ping Pong (Pow Pow, 2015) je les trouve complètement captivants. Je n'ai pas tout lu encore, mais dans *Apnée* (Pow Pow, 2010), par exemple, sur la dépression, il y a des passages très forts.

Enregistré chez l'autrice,
à Montréal, le 31 août 2022

II. Entretien avec Simon Bossé

Quand je parle aux acteurs de la scène de la BD québécoise, ils me citent toujours ton nom comme acteur important, auteur, mais aussi organisateur, éditeur, et notamment dans des projets avec l'Europe. Peux-tu revenir là-dessus ?

Je pense que le rapprochement entre le Québec et la France vient vraiment des fanzines. Et si on a tous commencé à faire des fanzines à Montréal, moi, Siris, Lafleur, c'est sous l'influence de Julie Doucet. Elle était prolifique : quand on allait aux bons points de vente trouver des fanzines, il y avait toujours un nouveau Julie Doucet, et puis elle avait beaucoup de correspondances aussi. Dans ses fanzines, elle mettait des petites notes, des petits mots, des critiques personnelles… puis elle donnait le contact des auteurs avec qui elle correspondait, donc on pouvait leur écrire.

Partant de ça, moi j'ai fait le même exercice avec une revue américaine qui s'appelait *Factsheet Five*, et qui était consacrée spécialement au fanzine. C'était comme un bottin, il y avait des pages et des pages de courtes critiques, parfois un petit extrait visuel et un contact. En France, il y avait Hilare Moderne qui faisait un peu le même exercice. Et moi j'ai fait énormément de contacts là-bas par Hilare Moderne. Faque, moi je mettais mes fanzines dans une enveloppe, un petit mot, et j'envoyais ça à des gens que je trouvais intéressants, en proposant un échange. Aujourd'hui je corresponds encore avec des gens que j'ai rencontrés comme ça, via Éric Heilmann [Hilare Moderne]. D'ailleurs, je suis allé en France récemment pour l'événement autour de Valium à Marseille en février [2023]. Éric était là, ça faisait longtemps que je ne l'avais pas vu.

C'est sûr que Julie est toujours présentée comme centrale, mais toi aussi tu reviens assez souvent sur cette question des correspondances et mises en relation. Avec qui d'autre correspondais-tu à l'époque ?

Oh, beaucoup de monde. J'ai commencé à correspondre par exemple avec Stéphane Blanquet, Guillaume Guerse, Thierry Guitard, avec Guillaume Bouzard qui faisait *Caca bémol…* Quand je recevais les fanzines de Blanquet et des autres avec les couvertures toutes sérigraphiées, j'ai commencé à vraiment tripper parce que ça, ça se trouvait pas chez nous.

Notre monde commençait à explorer un peu avec la photocopie couleur, mais la qualité était pas super bonne, pis ça coûtait super cher. Faque, le monde était réticent à

travailler avec la photocopie couleur, mais la sérigraphie ouvrait d'autres possibilités. Alors j'ai commencé à travailler avec ça parce que c'est ce que j'aimais le plus des fanzines qui venaient d'Europe.

À un moment donné, j'ai lâché l'école, alors je travaillais à l'usine de mon père, qui était manufacturier pour des gants de hockey, des trucs comme ça. Il avait un atelier de sérigraphie complet pour imprimer sur différents matériaux, des cuirs. Moi, tranquillement j'ai fait mes armes là. C'est là que j'ai imprimé mes petits livres.

Faque, j'avais lancé une collection de petits livres carrément inspirés de la collection Patte de mouche à L'Association, la collection Taureaux des îles. Julie Doucet, Valium, en ont fait un, mais aussi Pierre Druilhe, qui faisait ses fanzines aux Requins Marteaux. Et aussi un Hollandais, un Finlandais… Des gens avec qui je correspondais.

Je faisais vraiment comme Julie : quand je faisais un zine, j'allais en déposer dix copies dans une boutique, puis après j'envoyais tout le reste dans des correspondances, des échanges.

Tu sors le mini-album de Lundkvist en 1999, qui publiait dans *Lapin* depuis 1997. Est-ce là que tu l'avais lu ?

Je ne sais plus trop, mais j'étais vraiment à l'affût de tout ce que faisait L'Association, j'étais adhérent et je recevais les *Lapin*. Malgré le fait que toutes ces BD ne se trouvaient pas nécessairement ici, ça faisait un nœud très prolifique, une sorte de commerce de trucs. Quand j'ai commencé à travailler au Cheval Blanc, je me suis dit qu'il fallait que je fasse un comptoir pour vendre ces BD que j'aimais. Alors, carrément j'ai importé des fanzines et je les vendais là, j'ai appelé ça « Kouine Komix », ça n'a duré qu'un été.

Par exemple, j'avais acheté plein de livres à L'Association. Je me souviens que, quand j'ai fait une publicité pour annoncer mon événement, je disais que j'étais le seul à avoir leurs livres en vente au Québec. Il y a deux mecs qui avaient une librairie à l'époque, La Mouette Rieuse, qui m'avaient approché pour me dire : « Attends, mais nous aussi on a L'Association ». Ces deux gars-là, ce sont ceux qui, plus tard, ont fondé La Pastèque. Donc, définitivement, je n'étais pas le seul à avoir un engouement pour ces choses-là.

J'avais *Que Suerte* (le fanzine d'Olaf, en Espagne), les livres du Dernier Cri, *L'Impubliable*, de Rémi, les livres de l'éditeur Pas de Chance, à Toronto. Depuis toujours, quand je fais des projets, la première motivation, c'est de me faire plaisir, donc quand je m'entoure de livres, c'est que je les aime vraiment. La collection Taureau des îles dont on

parlait, comme c'était une formule d'abonnement, j'avais toujours des cadeaux abonnés. Ces numéros-là que j'avais faits, c'étaient des recueils d'autoportraits de BD ; ce projet-là m'a vraiment permis de travailler avec plein d'auteurs en Europe. Récemment, j'ai fait un livre, *Têtes de Mickey*, c'est vraiment la continuité, ça.

Tu vas physiquement en France à ce moment ou pas du tout ?

En 1993, je suis allé en France avec un collectif appelé *Kêkrapules* qui devait être une publication à trois. Il y avait AtoZ, à Genève, moi et Z production. Ça a été un vrai bordel ! Moi, au début, je travaillais pour l'éditeur Page, à Montréal, mais, dans le livre, j'avais du Mike Diana, des choses comme ça, alors il est devenu frileux et a décidé de ne plus le faire. Il voulait qu'on enlève des pages et je lui ai dit : « Non, ça ne se peut pas ! ». Le contenu était là depuis des mois. Alors j'ai repris l'édition avec Mille Putois mais, après Angoulême, l'éditeur de Genève a disparu. Une belle leçon de vie ! Au moins, ce sont les Suisses qui m'ont pris en charge pour ma venue. Donc je suis allé à Angoulême pour le lancer. Il y avait à l'époque une sorte de réception des auteurs avec un discours du maire, tout ça, et là je me suis mis à rencontrer tous mes correspondants l'un après l'autre.

Tu as donc pas mal cherché à diffuser la BD européenne au Québec, mais tu as publié dans quelques fanzines français aussi. *Mickey l'ange* d'Heilman, *Rancune comix*, le fanzine de Matthias Lehmann…

Oui, ça, c'étaient vraiment des échanges de dessins, avec un appel à candidatures : on nous envoyait le format, la date et on expédiait ça. Je n'ai jamais publié dans *Lapin*, mais dans *Comix 2000* oui !

Un peu après, il y a quelque chose d'important pour les liens avec le Québec et la France : c'est le hors-série de *Ferraille*. J'imagine que c'était via Pierre Druilhe ?

Avec Pierre, on a vraiment eu une très, très longue correspondance : il est venu au Québec, deux fois même, et on s'est vus. Pis moi, je suis allé le visiter quelques fois aussi. À un moment donné, le journal *Ferraille* a eu pour projet de faire un supplément qui consacrait chaque numéro à une scène de la bande dessinée. Assez vite, ils ont pensé à moi pour faire un numéro sur celle de Montréal. Tu sais, quand je travaillais au Cheval Blanc, je voyais vraiment beaucoup d'auteurs, j'y ai travaillé quinze ans et c'est fou le nombre d'événements qu'on a faits là-bas. Tout le monde voulait faire des lancements là-

bas, et on faisait des expositions chaque année. Quand Pierre Druilhe est venu à Montréal, on a fait une expo à Hochelaga, j'ai aussi reçu Blanquet chez moi et on a fait une exposition au Cheval. C'était vraiment toujours un peu le lieu de rencontre, donc j'avais beaucoup de contacts.

Donc j'ai été chargé de ce supplément et on a été invités par le festival Rétine à Albi, avec une délégation québécoise. J'ai encore l'affiche, là à côté de moi. Pour l'occasion, on avait fait sérigraphier de grandes affiches. On devait être trois : Siris, Dominique Pétrin et moi. Ils avaient appelé ça « Montréal underground ». C'était en 2000, car il y avait aussi une expo *Comix 2000*.

Les suppléments n'ont pas eu beaucoup de postérité : un numéro sur Barcelone ensuite. Mais il n'y a pas eu par exemple de Québécois dans *Ferraille*. Toi-même qui es proche d'eux, tu n'y publies jamais.

Tu sais Maël, moi je dessine mais je n'ai pas une grosse production. Je suis souvent invité, parfois je décline, parfois je ne livre pas. Malheureusement, je n'arrive pas facilement à trouver le temps.

Et ce rôle de rassembleur qu'on t'attribue souvent, tu en penses quoi ?

Aujourd'hui, je travaille dans une brasserie, je suis directeur artistique, je publie un journal annuellement, finalement je fais exactement la même chose ! Mettre les gens ensemble, j'ai toujours aimé ça. Là, je prépare le numéro de *L'Étiquette* qui va sortir l'année prochaine [*L'Étiquette* n°7, avril 2024], je pense que je m'aligne à ce que le quart des auteurs seulement soient québécois. À une époque, on travaillait fort pour entretenir une correspondance, il fallait poster, tout était très très long. Maintenant, c'est sûr tout va très vite : tu proposes un projet à quelqu'un à l'autre bout du monde, il accepte, tu le paies. Y'a plus de frontières.

Une chose aussi, c'est que je ne me suis jamais limité juste à la France. C'est peut-être être bilingue qui aide : si tout le monde ne parle pas français, tout le monde peut à peu près être contacté en anglais.

Même si tu es éloigné un peu de la scène montréalaise désormais, par ton activité mais aussi géographiquement, tu as sans doute suivi des événements récents qui

ont eu lien avec l'Europe. On a déjà évoqué l'expo Valium suite à son décès. Il y a aussi eu le Grand Prix pour Julie Doucet. Tu peux revenir sur ces événements ?

Dans les deux cas, ce sont des témoignages de l'importance de ces auteurs québécois. Valium, j'ai halluciné quand je suis allé à l'événement à Marseille : on était déjà une douzaine de Québécois, mais il y avait une très forte affluence et ça nous a vraiment touchés. Je te disais que j'avais découvert la sérigraphie en BD avec les fanzines français, mais après j'ai rencontré Valium, qui faisait des livres tout en sérigraphie, pas que la couverture, dans des formats complètement obscènes. Moi qui suis sérigraphe, quand j'ai vu ce qu'il faisait, c'est comme si ça défonçait les murs dans mon imagination. Ça me disait : « Pourquoi se gêner ? On peut faire des trucs qui n'ont pas d'allure ! » Ses fanzines à Valium sont tous débiles, il n'y en a pas un qui tient bien dans ta bibliothèque. Ça fait un bien fou.

Je n'ai pas vu l'exposition de Julie, j'aurais aimé faire les deux, mais j'aurais dû rester comme trois semaines en France, ça n'était pas possible. Mais quand elle a reçu son Prix, ça a été comme un grand événement. Et moi j'ai été à une bonne place pour voir ça, c'était vraiment formidable. J'ai jubilé quand ça a été annoncé, carrément. C'était une consécration tellement méritée à mes yeux, depuis longtemps. Je n'ai pas pu y aller, j'ai fait des patchs pour l'exposition, ça a été ma contribution.

Entretien réalisé par Zoom

le 04 octobre 2023

III. Entretien avec Guy Delisle

Si le fait que vous êtes Québécois n'a jamais été caché, votre carrière de bande dessinée commence vraiment avec L'Association en France, et vous viviez déjà à Montpellier. Dans mes échanges avec divers lecteurs, j'ai l'impression que vous n'étiez pas reçu comme tel, jusqu'aux *Chroniques de jeunesse*, où on vous a presque « découvert » Québécois. Avant toute chose, j'aimerais donc savoir si, à vos débuts, quand vous commencez à publier, c'était déjà comme cela ? D'autant que vous allez ensuite beaucoup dans d'autres pays donc la nationalité est difficile à accoler, même s'il y a quelques références éparses dans *Shenzen*.

Alors moi, j'ai perdu l'accent pas mal… Au début, quand je suis arrivé, j'avais un gros accent, donc tout le monde me parlait du Québec, et à force c'est un peu fatigant, car tout le monde voulait me raconter ses vacances à Chicoutimi, à Rimouski… Ce n'est pas parce que je voulais perdre mon accent, mais il se trouve que je suis assez éponge et, petit à petit, voilà, j'ai chopé l'accent français et ça s'est terminé. Je ne l'ai jamais mis trop en avant dans mes BD car il n'y a pas trop à le mettre en avant et que ça se fait un peu tout seul. D'ailleurs, je me fais souvent inviter pour représenter la France dans des Alliances françaises. Dans plein de pays, on m'invite gentiment pour faire rayonner la culture française. Ça me va très bien, mais des fois je leur dis quand même : moi je suis toujours pas citoyen français, je suis toujours Canadien.

Je n'ai pas fait les papiers pour devenir Français, parce que c'est des passeports qui sont tellement similaires qu'il n'y a pas d'avantage énorme de changer. Comme je ne suis pas très bon dans ce qui est paperasserie, j'ai jamais eu à cœur de me dire : « Allez ! ». J'ai déjà essayé, mais j'ai un peu calé. Donc voilà, je suis toujours citoyen canadien.

Que les gens ne s'en rendent pas compte, ça ne m'étonne pas. En plus, un nom comme Delisle, qui fait de la bande dessinée à L'Association, si j'en parle pas directement dans mes histoires, ça me paraît normal que les gens ne se rendent pas compte. Les gens après une soirée, si je bois un peu, ils sentent parfois qu'il y a un petit accent, belge ou ils savent pas trop. Ça me va assez bien moi de passer incognito, parce que comme tout bon dessinateur, ce que j'aime bien, c'est observer, regarder, faire des croquis… Qu'on me raconte ses vacances au Québec, ça a tendance à me faire chier après quelques années.

C'est intéressant ce que vous disiez : on vous invite pour représenter la France. Ça dit quelque chose d'assez amusant. En même temps, vous êtes un auteur français, ça doit faire depuis… 1995, 1998 ?

Moi je suis arrivé en France en 1989, 1990. Là tu vois, j'ai 57 ans, j'ai passé plus de la moitié de ma vie en France.

Et une partie ni au Québec ni en France. Dans *Shenzhen*, ça transparaissait encore un petit peu, quelques mots ou références, pas caché mais pas central. Pourtant, quand vous avez le Fauve d'or pour les *Chroniques de Jérusalem*, dans de nombreux médias québécois, on voyait en titre des choses comme « le premier auteur québécois à recevoir le Prix d'Angoulême », etc. Vous avez répondu à des interviews et joué un peu le jeu quand même, ça doit créer un drôle de rapport d'être alors une incarnation nationale en étant à distance comme ça ?

En fait, on représente plusieurs choses, tous autant qu'on est. Moi, en étant ici, je représente la bande dessinée, la culture un peu française ; ils m'ont quand même nommé « Chevalier des Arts et des Lettres ». Et puis le fait d'être Québécois, même si je me sens maintenant un peu plus loin de mes racines après plus de 20 ans en France, c'est là. Ça me fait plaisir quand on me ramène à la bande dessinée québécoise. Là, en ce moment, je suis sur un projet à côté d'autres dessinateurs québécois ; ça me fait plaisir qu'on ne m'oublie pas. Parce que malgré tout, techniquement je suis toujours Québécois. Ça me fait plaisir d'être les deux aussi : quand je me fais inviter je peux représenter la France, le Canada. Maintenant, ce sont deux pays que je connais bien et que j'aime autant.

Donc quand j'ai eu le Prix à Angoulême, Radio-Canada m'a vite appelé, c'était rigolo. À Montpellier, ils ont écrit dans les journaux : « un Montpelliérain gagne le grand Prix d'Angoulême », et *La Presse* a écrit : « Un Québécois gagne le grand Prix d'Angoulême ». Les deux me vont très bien.

Finalement, les deux sont vrais aussi, et c'est un parcours d'identité assez classique. Cependant, c'est intéressant ce que vous disiez sur le fait de représenter la France à des endroits. Ça, c'est assez inattendu, je ne m'y attendais pas, j'ai l'impression qu'au Québec ils sont plus restrictifs, qu'il faut vivre au Canada par exemple.

Oui oui, ils ne savent pas sur quel pied danser avec moi parce qu'ils ne savent plus si c'est… Quand je sors *Chroniques de jeunesse*, qui parle vraiment de ma jeunesse à Québec, est-ce que c'est une BD québécoise ? Est-ce que c'est un auteur québécois ? Enfin, ils ne savent plus trop, donc ça devient assez compliqué. C'est beaucoup plus large pour la France.

Bon… La France, c'est quand même le berceau de la francophonie, et c'est comme ça aussi pour des Belges ou des Suisses. Le Centre National du Livre, par exemple, donne des aides ; ils m'en ont donné alors que je ne suis pas Français. Bon, je réside en France et j'avais un éditeur français, mais j'ai vu aussi des auteurs suisses recevoir des aides du Centre National du Livre pour les aider à faire des bandes dessinées et je me disais que la France était moins restrictive… Même quand je leur dis que je ne suis pas Français, ça ne les empêche pas de me payer un billet d'avion pour aller à Abu Dhabi et représenter la France, ils n'ont pas de souci avec ça. Alors qu'au Québec, quand je leur dis : « Ah oui, j'habite en France », alors là, me payer un billet d'avion, ça marche pas. Donc c'est d'autres façons de fonctionner.

Avec *Chroniques de jeunesse*, qui est forcément plus québécois que les autres par son sujet, j'ai vu quelque chose d'assez amusant. Jusqu'ici quand je parlais de BD québécoise autour de moi, on vous connaissait mais on ne vous y identifiait pas. Les gens étaient surpris. Là, avec ce livre, on a presque découvert le Delisle québécois… Et je me suis demandé ce qui vous a poussé, après 30 ans en France, tout d'un coup, à parler du Québec, et comment cela a été perçu par vos lecteurs.

Alors, ce projet est né il y a très longtemps. Je me disais que ce serait quand même intéressant de raconter ça parce que, quand j'y ai repensé, l'usine, les gens qui étaient dedans et tout ça, je me disais qu'il y avait des trucs quand même assez cocasses. Quand c'est comme ça, je me dis : « Tiens, ça pourrait faire une petite histoire ou une moyenne histoire ». Mais je me suis dit que je n'allais quand même pas raconter mes souvenirs quand j'avais 30 ans, que j'allais attendre d'avoir 50 ans pour raconter mes souvenirs de jeunesse.

Donc à partir de 55 ans, je me suis dit que c'était bon, et j'ai noté un peu toutes les petites anecdotes dont je me rappelais. En les écrivant, il y en a plein d'autres qui sont venues et, au final, je me suis dit : « Tiens… Bah ça peut faire peut-être un petit livre de, je ne sais pas, de 100 pages » et au final, voilà, ça a fait un livre de 150 pages. J'ai mis dedans tout ce qui me revenait à l'esprit, à la mémoire, et ça s'est fait assez simplement.

Une fois que je me suis mis dedans, j'avais aussi le plaisir de pouvoir en parler, parce qu'il y a beaucoup de gens qui travaillent là, mais on ne peut pas y aller, on ne peut pas la visiter, cette usine. Pourtant, quand on habite à Québec, elle est là, elle est très présente, on la voit, on la sent : il y a l'odeur, un peu moins maintenant mais il y en avait beaucoup avant. C'était pas mal de pouvoir aussi inviter les lecteurs, leur montrer c'est quoi cette usine, ce qu'elle représente. Au fond, c'était quasiment comme raconter des chroniques, d'une certaine façon, de voyage, mais un voyage dans le temps. C'était aussi une situation géographique très spécifique : c'est comme un pays presque, avec des habitants que je présente, avec des coutumes propres. C'est un peu comme quand je parle de la Birmanie ou de Jérusalem, je montre les choses avec des personnages qu'on croise, donc je me dis : « Tiens, c'est un peu ce que mes lecteurs ont l'habitude de voir avec moi, mais à l'usine à Québec. »

L'aspect québécois, évidemment il est présent du début à la fin. Luc Bossé, l'éditeur de Pow Pow, est de Québec. Je l'ai rencontré souvent et je m'entends bien avec lui. Et puis on a fait des petits carnets de croquis, suite à une résidence que j'avais faite. Alors comme on a déjà commencé à faire certains livres de L'Association avec lui, on s'est dit que là, j'allais aussi garder les droits pour le Canada francophone et anglophone, même si c'est avec Delcourt. Donc je l'ai fait avec Luc, et on s'est dit qu'on allait changer quelques mots, parce que tant qu'à y être… Et les quelques mots sont devenus pas mal de mots finalement. Au début, c'est juste une expression, un petit truc par-ci par-là, et au final il y en a eu pas mal, plus que ce qu'on imaginait au début.

C'est un des processus les plus intéressants que cette double édition avec des modifications. J'ai relevé chaque occurrence différente une à une et il y en a vraiment énormément, plusieurs par pages. Là où ça m'étonne, c'est que même si l'idée vous paraît logique, ce n'est pas vous qui avez fait cette traduction-adaptation. Pourquoi ?

Oui non, parce que moi je trempe trop dans les deux langues pour me remémorer. C'est vrai que « bretelle d'accès » par exemple, on le dit pas au Québec. Enfin… On comprend ce que c'est quand on l'entend dans un film français, mais on l'utilise pas au quotidien. Donc ça, je l'aurais sûrement pas trouvé. Après aussi, j'aurais tendance à un peu caricaturer, je crois, en voulant en rajouter, en me disant : « Ah ouais, cette expression », parce que, évidemment, avec nostalgie, il y a des bonnes vieilles expressions qui me reviennent, qui ne sont peut-être plus utilisées aujourd'hui. Il y a tout ça qui fait que si

j'essaye de le faire directement en québécois ça va être un peu *« too much ».* Donc comme ça, c'est parfait : Luc est là et il relit tout ça. Je pense qu'il me disait qu'il y avait 200 termes, 200 mots qu'on avait changés. À peu près.

Oui c'est dans ces eaux-là. Une chose, intéressante aussi, c'est que ce ne sont parfois que des guillemets qui sautent. Et ça, ça m'a vraiment… Des guillemets autour d'une expression québécoise, dans l'édition française, qui sautent au Québec. Ça, ça m'a marqué.

Ah oui, très bien.

Chez Delcourt, c'est du québécois, des fois entre guillemets, des fois pas, mais ça donne l'impression d'un québécois réalisé pour être compris par les Français. Et je me suis dit, comment vous travaillez ça ? D'habitude vous ne mettez quasiment pas de mots québécois. Là, il fallait. Ça a été travaillé avec l'éditeur ? Est-ce lui qui vous a dit : « Ce québécisme-là, ok », « celui-là, non », « celui-ci entre guillemets », ou c'est vraiment vous qui avez l'habitude de le faire ?

Avec le temps, je me suis un peu rebellé avec les corrections qui arrivent du correcteur de chez Delcourt. Au début, je suivais pas à pas ce qu'il me demandait de changer, et puis petit à petit, je me suis dit qu'il y a plusieurs façons d'orthographier des choses, surtout les virgules, les guillemets, les trois petits points et tout. Maintenant il y a même des BD que je lisais où ils mettent pas de point dans la bulle. Moi je trouve ça un peu… On s'habitue, mais je trouve ça intéressant aussi.

Il y a plusieurs formes de façons d'écrire et… Alors là, pour le coup des guillemets, je ne sais pas si c'est moi qui les ai mis ou si c'est Delcourt qui voulait les mettre, peut-être parce que c'était de l'anglais. J'écris tout, je leur envoie. Et les corrections, je tiens à les faire moi-même, parce que c'est écrit à la main. Et je préfère les faire moi-même parce que si c'est un graphiste qui… Des fois, faut reprendre un peu le dessin quand, par exemple, on change le verbe et que ça prend trop de place. Donc moi je fais mes corrections, ce qui fait que je les vois toutes passer. Donc ce sont des trucs sur lesquels j'étais d'accord, c'est marrant qu'après on les enlève au Québec. Bon forcément, parce que là ce sont des expressions courantes, alors qu'ici ce n'est pas courant. C'est un peu comme dans les films québécois. Je suis allé voir le film de Lafleur, l'autre fois, et il y a des

sous-titres un peu pour les Français, parce que, des fois, il y avait du québécois un peu local qui ne passe pas aussi bien, enfin, qui est très dur à comprendre ici.

Ma position en étant ici en France maintenant, c'était un peu de me dire que ce serait bien de le mettre en québécois, mais qu'il faut que les lecteurs français le comprennent. Je sais que les Français sont très friands d'expressions québécoises et je crois qu'ils auraient aimé que j'en mette plus ou que je l'écrive vraiment. On m'a dit d'ailleurs : « Mais pourquoi tu ne l'écris pas directement en québécois ? », alors il y a la version de Pow Pow, mais qu'on trouve pas ici en France. En fait, je ne sais pas si ça marcherait en France une version comme ça.

Moi, ma compagne est réunionnaise, donc le même problème se poserait si on l'écrivait en créole de l'île de la Réunion, surtout que, eux, ils l'écrivent à leur façon. Et c'est assez fascinant de voir ça aussi du côté créole. Donc voilà, pour tout ce qui est écrit, ça vient de moi. Et en l'écrivant en France, je me voyais pas utiliser plus de termes québécois que ça. Mais il y a des fois où, surtout quand ce sont des ouvriers qui me parlent directement, je ne peux pas avoir un langage soutenu, c'est un langage populaire. Pour ça, je ne peux pas leur faire dire des expressions du Sud ou marseillaises, ça n'aurait ni queue ni tête. Donc je mettais du québécois en me disant : « Voilà, ça va passer ! », et puis même s'ils ne comprennent pas, il y a surtout le contexte qui fait que c'est rigolo.

Vous aviez déjà fait plusieurs livres avec Pow Pow, le petit carnet puis *Shenzen*, *Pyongyang*… mais ceux-là n'ont pas été retravaillés. Ça a vraiment débuté avec les *Chroniques de jeunesse* ? Comment s'est créée cette relation de partenariat avec L'Association ?

Je connaissais un peu les gens de La Pastèque, on avait fait des histoires courtes ensemble, qu'ils avaient éditées. Et à un moment, ils voulaient faire *Pyongyang* et *Shenzhen* ici mais, à l'époque, L'Association ne voulait pas lâcher les droits français.

Ce qui s'est passé, c'est que Lewis Trondheim a travaillé avec Luc, qu'on connaissait donc maintenant tous les deux. Luc, je l'ai rencontré à Québec, j'ai tout de suite sympathisé avec lui et on a fait donc ce livre de croquis, qui était vraiment un petit livre très confidentiel. J'aime les deux maisons d'édition, j'aime La Pastèque et j'aime Pow Pow. Mais bon, comme Pow Pow était à Québec, je trouvais ça chouette de les encourager. Mais ça s'est surtout fait parce que L'Association, par Lewis, a commencé à

faire de la co-édition avec Pow Pow. Ils ont fait *Coquelicots d'Irak*, peut-être un autre avant, et puis tout à coup L'Association avait pris le pli de faire ça avec une maison québécoise. Donc quand on a voulu publier *Shenzhen* et *Pyongyang* au Québec, c'était naturel de le faire avec Pow Pow, la brèche s'est ouverte et on a commencé à le faire.

D'ailleurs, c'est pas mal, parce que le prix des livres de L'Association était extrêmement cher au Québec, alors que les livres de Pow Pow sont pas chers. C'est le principe du circuit court, hein : il achète le papier là-bas, il y imprime ses livres. C'est beaucoup moins cher maintenant donc c'est cool.

Mirion Malle me disait ça aussi. Elle était embêtée que ses livres coûtent plus cher au Québec, là où elle habite. Et puis d'avoir des droits étrangers pour le Québec, ça lui faisait bizarre. Depuis, elle garde systématiquement ses droits pour le Québec, afin que ce ne soit pas des achats de droits à un éditeur étranger.

Oui voilà. Moi, ça me paraissait un peu bizarre, mais après Lewis m'a dit que c'était possible de le faire. Dans un contrat, on fait ce qu'on veut finalement, et on peut garder une partie des droits. Moi je garde les droits anglophones depuis très longtemps maintenant, parce que je fonctionne avec Drawn & Quarterly. Je leur vends les droits de mon côté et puis après je vends les autres droits par mon éditeur français. Mais là, de fonctionner avec les droits francophones, c'est pas mal aussi. C'était nouveau pour moi de faire ça sur *Chroniques de Jeunesse*.

Là, je travaille sur un autre livre qui ne rentre pas vraiment dans la ligne de Pow Pow. C'est un gros bouquin, en couleur. Et puis ça a rien à voir avec le Québec. Donc là, ça sera avec Delcourt comme un livre traditionnel. Mais après, si je fais quelque chose d'un petit peu plus… un petit peu plus indépendant, je vais le faire avec Pow Pow avec plaisir, je crois.

Par exemple, si vous sortiez *Chroniques birmanes* ou de *Jérusalem* aujourd'hui, vous les envisageriez aussi chez Pow Pow ?

Oui voilà. J'aimerais bien continuer ça avec Luc. Ça serait logique si je faisais un autre livre genre « Chroniques… ». Mais là, je fais un truc très différent qui est la biographie d'un photographe au tout début de la photo donc c'est vraiment pas le genre de livres que fait Pow Pow. J'en ai parlé à Luc, je lui ai dit que celui-là, je pense pas garder les droits pour le Québec, c'est vraiment un autre genre de livre.

Donc pour revenir à ce sujet, aucune pression de Delcourt pour mettre un lexique, corriger des mots, etc. ?

Non, j'ai vraiment un quartier libre avec Delcourt parce que, en fait, moi je traite directement avec l'éditeur. Et l'éditeur de la collection Shampooing, c'est Lewis Trondheim, il habite à Montpellier, on se voit de temps en temps, et puis j'ai fait pratiquement tous mes livres avec Lewis, sauf *S'enfuir* qui était un vieux projet. Quand Lewis est parti de L'Association, je l'ai suivi.

J'ai fait *Chroniques Birmanes* en pensant l'éditer à L'Association. Mais à ce moment-là, L'Association était encore dans une de ses crises et le livre s'est retrouvé au milieu de tout ça et il n'a pas été retenu. Lewis l'avait vu et m'a dit qu'il le voulait bien dans sa collection, qui devait d'abord être une collection pour enfants mais qui est très vite devenue une collection beaucoup plus large, parce qu'il recevait des projets beaucoup plus larges. Moi évidemment, j'étais d'accord. C'était la première fois que je faisais un livre comme ça, d'apparence plus indépendante, chez un gros éditeur.

Et j'ai vu la différence, parce qu'il y a beaucoup de Québécois qui ont découvert mon travail par cet éditeur français. *Pyongyang* et *Shenzhen* étaient beaucoup trop chers au Québec. Et c'était assez dur à trouver. Alors que là Delcourt… Bon bah c'est… C'est vraiment de la grosse machine ; du coup, ils savent vendre des livres…

Mais pourquoi les livres de Delcourt étaient moins chers au Québec ? Il fallait quand même les importer, non ?

Oui mais ils ont une espèce de système… C'est assez compliqué, les droits. Ils arrivent à tirer les frais en vendant des grosses masses et à faire descendre les frais. Pour que ce soit pas trop cher, ils exportent des gros volumes. Ce que ne peuvent pas faire les éditeurs indépendants. Ce qui fait qu'ils [les éditeurs indépendants] se prennent la différence du livre et un truc qui s'appelle la tabelle. C'est un vieux terme : on dirait qu'ils débarquent les livres des bateaux en bois de l'époque. Mais il y a un chiffre qui s'appelle la tabelle et qui augmente le prix du livre. Je sais pas à quoi ça correspond. Mais Dargaud avait réussi aussi à ne pas avoir trop d'augmentation avec *S'enfuir*.

Ce qui fait qu'avec *Chroniques birmanes*, tout à coup, il y a plein de gens qui se sont rendu compte qu'un Québécois faisait de la BD là-bas, et voilà. Et puis après, ils sont

allés chercher les autres livres, mais quand ils ont vu le prix, je crois qu'ils sont allés voir à la bibliothèque de quartier s'ils pouvaient les trouver aussi !

Bon je dirais pas de mal des bibliothèques, je suis bibliothécaire moi-même.

Moi je passe ma vie à la médiathèque. Je lis je sais pas combien de BD par semaine, au moins deux ou trois et c'est beaucoup par la médiathèque parce que chez moi, j'ai plus de place, en fait. Donc… J'ai vraiment plus de place. (rires)

Et d'ailleurs… Alors ça, c'est une digression : dans *Chroniques de jeunesse,* vous expliquez le rôle de la médiathèque sur votre découverte de la bande dessinée, dans la version française c'est « médiathèque » et la version québécoise c'est « bibliothèque ».

Oui, j'ai dû mettre « médiathèque », parce qu'à Montpellier, c'est vraiment une médiathèque. Mais il se trouve qu'à Charlesbourg, c'est vrai que c'était pas… C'était pas une médiathèque, surtout à l'époque, c'était une bibliothèque. Et ils utilisent peut-être moins ce terme. C'est peut-être ça, il y a plein de petits termes qui changent.

J'avais envie d'en parler parce que ça a été marquant dans mon parcours artistique. Être à Charlesbourg et lire des BD à la médiathèque, découvrir des grands auteurs comme Muñoz, Moebius et des choses comme ça, et avoir une sensibilité pour un type de dessin, et puis après, voilà, arriver à faire de l'animation, et après, faire de la bande dessinée… Donc voilà, j'avais envie de parler de ce parcours-là, et de commencer au coin de la rue tout simplement, avec les bibliothèques et puis l'envie de lire et puis de découvrir des dessins un peu nouveaux.

Et un truc aussi que j'avais relevé dans une page. C'est assez marrant, c'est un des rares cas : c'est la page où vous regardez une fille à poil qui fait de la gym, enfin pas vraiment à poil d'ailleurs mais bon, à la télé. Vous savez : vous êtes assis et tout d'un coup tout le monde arrive en disant : « Mais enfin, il y a une fille à poil venez les gars !! », et tout le monde vient.

Oui ?

Donc là, il y a plein de petits mots, évidemment d'interjections, qui sont traduits. Je sais plus… Il doit y avoir un « simonac » ou un truc comme ça qui évidemment en

français, en France, est complètement inconnu. Mais sur la dernière case de cette page, en France, c'est marqué quelque chose comme « alala dis donc » et en québécois, il y a juste une case, en fait sans texte, pour marquer la sidération des publics. Ça, ça m'a amusé. Bon ça, c'est pas vraiment du Québec/France, c'est plus du tri narratif. J'imagine que vous avez discuté avec l'éditeur, vous avez décidé d'enlever la dernière bulle ?

Ah oui, la bulle a été enlevée ou elle est juste vide ?

Elle a été enlevée, elle a été enlevée. Donc je me suis dit : « Il a dû avoir à redessiner le plafond », voilà.

Ah c'est drôle ça ! Je savais pas, j'ai pas fait attention à ça, non. Tiens, j'irai voir ! *(rire)*

C'est pas vous qui avez dessiné le plafond alors, ça doit être Luc alors.

Ouais ouais, c'est marrant… Peut-être qu'ils savaient plus trop quoi dire.

Ça fait un effet rythmique différent. Finalement, on insiste plus sur le côté « tout le monde est un peu baveux devant ». Mais je me suis dit : « C'est pas une question Québec/France, c'est plus une question de choix d'éditeur ».

Ouais, les éditeurs, ils aiment bien aussi participer au livre et je comprends bien. Habituellement, c'est sur la couverture que ça se joue beaucoup. Après, la couverture que m'a proposée Luc pour le livre québécois correspondait beaucoup plus aux autres livres qu'il avait faits, avec *Pyongyang* et *Shenzhen*, et elle est très jolie, donc ça m'allait très très bien.

Elle a aussi graphiquement le look des couvertures simples qu'on faisait à L'Association, c'est-à-dire un seul dessin, sans faire du fond perdu. Donc vraiment quelque chose de très très simple et c'est vrai que ça me plaît, ce genre de couverture.

J'ai remarqué autre chose dans l'édition, c'est le « côté ». En fait, ça ne commence pas sur la même page. Dans l'édition québécoise, ils ont préféré laisser des pages blanches entre les pages de titre et de chapitre. Mais du coup, ça fait que les alternances de doubles pages ne sont pas les mêmes.

Ah tiens, j'avais pas remarqué ça.

Et à un moment, comme ils sautent plus de pages à un endroit entre deux chapitres, ça revient aux mêmes doubles pages puis après ça rechange. Et je me suis dit : « Tiens, ça change quand même la lecture, c'est quand même pas pareil ».

Ah oui… Changer la pagination, c'est pas une bonne idée, d'ailleurs. Parce que, à la fin, c'est important. Des fois, il y a des doubles pages qui sont calculées en doubles pages. Moi je le fais pas pendant le livre, mais à la fin oui. [C'est] ce qu'ils appellent le chemin de fer. Et parfois c'est important que, quand on tourne la page, on voit une grande image, surtout à la fin. Il faut que ça se termine à gauche, la dernière page, pour que, à droite, ce soit une page blanche et qu'on voie que c'est fini, que l'histoire est finie, et qu'on reste sur une page blanche. Donc si ça, c'est pas respecté, ça, c'est un problème. Mais je sais qu'il a dû retomber sur ses pattes juste sur la fin.

Oui, sans mal. Bon, il y a des petites différences de formes comme ça qui sont intéressantes, mais là c'est plus du travail éditorial, en effet.

Oui, j'en aurais parlé si je l'avais remarqué. Parce que, en fait, tout ça, ça se fait, et on voit pas tous les détails, et on reçoit l'album. Et c'est souvent à la deuxième impression qu'on corrige les petits trucs comme ça.

Alors, je reviens juste un peu à ma question du lexique. Ça n'a jamais été évoqué avec vous, un lexique ? C'est jamais quelque chose que l'éditeur a évoqué ? Parce que c'est Trondheim – de ce que j'ai compris –, ça marche bien. Vous communiquez directement.

Il me laisse faire, vraiment, Lewis. Je lui envoie des PDF qu'il lit régulièrement, et puis il me fait des retours assez légers en fait sur… S'il y a des problèmes de compréhension, c'est surtout ça. Quand c'est flou, sur des dates ou des trucs comme ça. Ou des fois, on lit le mauvais texte avant. Donc voilà, vraiment, le b.a.-ba de la bande dessinée. Mais bon, ça sert, parce que des fois, si c'est confus, c'est un problème. Donc, il sert de premier lecteur et il me reprend là-dessus. Heureusement, il me reprend pas sur les grandes lignes, la narration ou, là, sur le québécois parce que, bon, il connaît pas assez. Donc on a jamais été dans un truc… Moi j'aime bien avancer et lui donner : habituellement c'est quand le livre est à moitié fait que je lui envoie. Et là, il sait un peu de quoi ça retourne. Et puis après, je lui envoie peut-être une deuxième fois, une troisième fois, pour la lecture, et

puis c'est tout. Après, Lewis est très occupé, donc il a pas le temps de relire 50 fois, mais il est très attentif donc ça compense.

Et mettre un lexique à la fin… Moi, c'est pareil… Ouais, je pense que ça me ferait chier ça, d'avoir un lexique parce que pfff, où est-ce que j'ai vu ça, bah je sais pas. Non, je préfère qu'on comprenne sur le moment, quitte à modifier. Ou qu'on ne comprenne pas mais qu'on revienne en arrière. Moi j'aime bien quand il y a des lexiques sur des trucs spécifiques, mais là sur des différences de langage, ça serait un peu bizarre. Bof. L'important, c'est surtout la fluidité de lecture : si on comprend le sens en lisant, sans savoir ce que c'est exactement, ça me va. Mais qu'on soit obligé de se référer à un lexique, je trouve que c'est quand même que ça manque de fluidité, ça me plaît pas trop comme idée.

Une dernière chose que je me demandais aussi : même si vous étiez déjà salué comme un auteur québécois avec les Prix, est-ce que ce livre a reçu, vu sa spécificité dans votre œuvre quand même, un accueil plus fort au Québec ou pas spécialement ?

Non, mais c'est surtout parce qu'il est sorti en pleine fin de pandémie COVID. J'ai fait des vidéos à gauche à droite un peu comme ça mais oui, ça m'a un peu manqué. Sur le moment non, mais après je me suis dit : « C'est dommage… », parce que je suis même pas allé à Québec pour le présenter. Ça aurait été chouette. Ça a été des bonnes ventes : Luc m'a dit que c'était, je crois, son best-seller, ou avec *La Petite Russie* on est pas loin, je crois. Et donc voilà, il était ravi, ça a bien marché. Mais j'ai pas pu accompagner le bouquin, c'est un peu dommage.

J'ai été en contact avec des gars qui travaillaient à l'usine après, qui m'ont contacté et que j'ai rappelés, parce qu'il y en a un qui avait travaillé avec mon père. Donc il me dit : « Je sais pas si tu veux en parler, mais si tu veux on peut en parler ». Donc je l'ai appelé dans la journée, j'ai eu une longue conversation avec lui. C'est marrant parce qu'il me racontait indirectement des choses sur mon père que je savais pas, évidemment parce qu'au travail, j'ai aucune idée comment ça se passait. Et puis… Et voilà, deux/trois trucs qu'il m'a racontés, qu'après j'ai racontés à mes frères et mes sœurs. Et vu qu'on n'a pas des tonnes d'infos avec Pa, j'en avais un peu par la bande donc c'était intéressant.

Je sais aussi que les employés étaient très contents, parce que, eux, ils parlent de leur travail, mais ils ne peuvent pas faire visiter l'usine à leur famille. C'est très compliqué.

Peut-être des photos, mais même ça encore, je ne suis pas sûr. Là, ils pouvaient en parler, il y avait des images, je sais que j'ai eu beaucoup de retours comme ça, et ça, ça m'a plu, forcément. Quand on fait ce genre de BD, un peu comme si on fait une BD sur Jérusalem, on a à cœur que ça plaise aux gens de Jérusalem même si ça les choque. Je peux comprendre mais, par exemple, je sais qu'ils ont traduit en birman les *Chroniques birmanes*, et les Birmans sont très contents qu'on parle de Rangoun et que ça ne soit pas caricatural, et pas toujours des histoires de junte, etc. Ça me fait plaisir parce qu'on se dit toujours : « Qu'est-ce qu'ils vont en penser ? » Dans ce cas-là, c'étaient les gars de l'usine donc, voilà, j'étais content que ça leur plaise.

La traductrice anglophone en a contacté, parce que je lui ai donné des noms, de gens justement qui m'avaient écrit, qui étaient de l'usine. Ils parlent très bien anglais, parce que c'est un milieu très anglophone cette usine : c'était une usine anglaise au départ et tous les patrons étaient anglais. À l'époque de mon père, les patrons étaient anglais, les ouvriers étaient francophones. Bon maintenant, ça a beaucoup changé, mais il y a toujours beaucoup d'anglophones, alors que Québec est presque pas anglophone. Ça reste assez étonnant. Elle les a contactés pour la traduction anglaise parce qu'ils avaient les termes très précis sur tout ce que j'évoque de technique dans le livre.

Entretien réalisé via Zoom

le 30 août 2023

(retranscrit par Annalisa Ramos)

IV. Relevé des différences linguistiques entre les versions française et québécoise de *Chroniques de jeunesse*, de Guy Delisle

Légende : D = Delcourt. P = Pow Pow. L'italique désigne un récitatif.

De manière assez étonnante, l'édition française s'ouvre sur une page de droite et la québécoise sur une page de gauche. Cela change complètement les doubles pages jusqu'à ce qu'un chapitrage dans l'édition Pow Pow, laissant plus d'espace aux pages blanches, fasse que les même doubles pages s'affichent (D50/P53-56). Toutefois, ce recalage est à nouveau rompu après une quarantaine de pages (D91/P97-100).

Au sein de l'édition québécoise, le récitatif est souvent plus littéraire, l'oral plus marqué (suppressions de lettres avec apostrophe) et semble plus populaire (tout en indiquant « anus » à la place de « cul »). Cette édition corrige aussi parfois ce qui semble avoir été considéré comme anachronique (« WTF », moins courant dans les années 1980 au Québec ?).

D10/PP13 : « Tu verras c'est ben facile »/ « Tu vas voir c'est ben facile »

D13/P16 : « *Pour amener le rouleau* »/ « *Pour déplacer le rouleau* »

D14/P17 : « *La machine déconne* »/« *La machine se dérègle* »

D15/P18 : « Un "gang" »/« Un gang »

D16/P19 : « Direct dans l'anus »/« Direct dans l'cul »

D17/P20 : « Je n'en peux plus ! »/« Je suis à boute ! »

D19/P21 (4 cases) : 1 *« Vers 4 heures du matin je me dis que ce travail est vraiment crevant. Je me demande même si je vais tenir jusqu'au bout. »* 2 PAF ! « Je suis mort » 3 *« Au petit matin un de mes boss m'offre un coca et me dit de souffler un coup. »* « Merci ». « On fait des tests » 4 « Comment arrivent-ils à produire du papier avec des machines qui pètent sans arrêt ? »/1 « *Vers 4 heures du matin je me dis que ce travail est vraiment fatigant. Je me demande même si je vais tenir jusqu'au bout. »* 2 PAF ! « Ch'u mort » 3 « *Au petit matin un de mes boss m'offre un coke et me dit de souffler un coup.* » « Merci ».

« On fait des tests. » 4 « Comment ils font pour produire du papier avec des machines qui pètent tout le temps ? »

D20/P23 : « Tu viens au “party” » « Bah euh… Je sais pas » « Y’aura Marion » « Ah, elle sera là ? »/« Tu viens au party […] » « Bah euh… Je sais pas » « Marion va être là. » « Ah, elle va être là ? »

D21/P25 : « Tu peux rentrer à l’usine à soir ? »/« Tu peux-tu rentrer à l’usine à soir ? »

D22/P25 : « Tu fais de la moto toi ? » […] « 20 billets à dix dollars chaque ! » […] « Pourquoi tu essaies pas… »/« Tu fais-tu de la moto toi ? » […] « 20 billets à dix piasses chaque ! » […] « Pourquoi t’essayes pas… »

D24/P27 : « Je me suis pris un petit poste à souder »/« Je me suis acheté une petite soudeuse »

D26/P29 : « Alors regarde, »/« Regarde, »

D30/P32 : (deux cases) 1 « J’aime bien dessiner » […] 2 « Pourquoi tu fais pas… »/ 1 « J’aime dessiner » […] 2 « Pourquoi tu deviens pas… »

D32/P35 : (deux cases) 1 « Aller boire des bières après une nuit blanche à bosser, très peu pour moi » 2 « Je ne suis pas vraiment convié, de toute façon »/ 1 « Aller boire des bières après une nuit blanche à bûcher, très peu pour moi » 2 « Je ne suis pas vraiment invité, de toute façon »

D33/P36 : « Que j’ai découvert à la médiathèque »/« Que j’ai découvert à la bibliothèque »

D34/P37 : « Tu iras au vernissage jeudi prochain ? »/« Vas-tu au vernissage jeudi prochain ? »

D38/P41 : (deux cases « Et ça c’est pas bon pour ton couple. » […] « voir s’installer un sentiment d’abandon. »/« Et ça c’est pas bon pour ton couple, right ? » […] « voir s’installer un sentiment d’abandon. Y’a know. » (personnage anglo-québécois)

D39/P42 : « Je me fais copieusement engueuler. »/« Je me fais engueuler comme du poisson pourri. »

D40/P43 : « Allez, va bosser. »/« Envoye, va travailler. »

D41/P44 : « tu peux aller chercher du pain chez le dépanneur ? »/« Tu peux aller chercher du pain au dépanneur ? »

D42/P45 : (trois cases) 1 « Marion, dans un coin, discute avec une copine » 2 « Oui, mais quoi lui dire ? » 3 « À bien y songer, c’était sûrement évident »/ 1 *« Marion, dans un coin,*

discute avec une amie » 2 « Oui, mais pour lui dire quoi ? » 3 « À bien y penser, c'était sûrement évident »

D44/P47 : « était fou de jole » « Et j'ai empoché 200 dollars. »/« était fou comme d'la marde » « Pis j'ai fait 200 piasses »

D46/P49 : (3 cases) 1 « Regarde-le avec son casque. » 2 « Il a peur de quoi ? » 3 « De se prendre une feuille sur la tête ? »/ 1 « Checke-le avec son casque. » 2 « Y'a peur de quoi ? » 3 « De s'recevoir une feuille su'a tête ? »

D54/P60 : « après mes trois années de fac. »/« après mes trois années de collège. »

D56/P62 : « un gars sympa »/« un gars gentil »

D57/P63 : « aller chanter avec les "Village people" »/« aller chanter avec les Village people »

D62/P68 : « T'as envoyé du papier »/« T'as-tu envoyé du papier »

D63/P69 : (2 cases) 1 « Il s'est fait faucher. » « Comment ça faucher ? » 2 « En moto avec un copain, ils se sont abrités d'une averse sous un viaduc quand un poids lourd les a écrasés tous les deux. » /1 « Il s'est fait frapper. » « Comment ça frapper ? » 2 « En moto avec un ami, il s'est mis à mouiller à verse. Ils se sont cachés sous un viaduc pis un gros truck les a pas vus et les a écrasés tous les deux. »

D68/P74 : « Et toi ? Ça va ? »/« Pis toi, ça va ? »

D69/P75 : (4 cases) « De toute façon, moi, c'est fini la chatte ! » 2 « Je passe que par l'anus maintenant. » 3 « Tu crois que si j'encule ma femme, elle peut tomber enceinte ? » […] 4 « Tu crois que c'est possible, toi ? » /(4 cases) « De toute façon, moi, c'est fini par en avant ! » 2 « Je passe par l'anus asteure. » 3 « Tu penses-tu que si j'encule ma femme, elle peut tomber enceinte ? » […] 4 « Penses-tu que ça se peut, toi ? »

D71/P77 : « Qu'est-ce qu'il veut celui-là ? »/« Qu'est-ce qu'y veut, lui ? »

D72/P78 : « Il y a un souci… »/« Il y a un problème… »

D76/P82 : « T'as qu'à y aller, on va se débrouiller. »/« Tu peux y aller, on va s'arranger. »

D79/P85 : (trois cases) 1 « C'est la faculté en Ontario. » […] 2 « Je suis admis à l'École d'animation de Toronto ! » […] 3 « J'espère que je vais pas trop galérer avec l'anglais » / 1 « C'est le collège en Ontario. » […] 2 « Je suis accepté en animation à Toronto ! » […] 3 « J'espère que je vais pas avoir trop de misère avec l'anglais »

D83/P89 : (2 cases) 1 « Regarde-le, celui-là ! » 2 « T'as pas honte de gagner autant alors que t'es même pas permanent ? » / 1 « R'garde-le, lui ! » 2 « T'as pas honte de gagner autant ? T'es même pas permanent ! »

D85/P91 : (2 cases) 1 « Tu sais, c'est plus souvent des garçons que des filles qui achètent les magazines de gars à poil… » « M'en fous, tant que ça paye. » […] 2 « C'est pas mal mais j'aimerais passer à du 42 ou même du 44 » /1 « T'sais, c'est plus souvent des gars que des filles qui achètent les revues de gars à poil… » « M'en sacre, tant que ça paye. » […] 2 « C'est pas pire mais j'aimerais passer à du 42 ou même du 44 »

D87/P93 : « WTF ?! »/« Wô ?! »

D89/P95 : « La machine déconne »/« La machine déraille »

D90/P96 : « Tu continues avec nous ? »/« Continues-tu avec nous ? »

D95/P104 : *« Je reconnais pas mal de têtes. »/« Je reconnais pas mal de monde. »*

D96/P105 : (2 cases) 1 *« … après mes trois années de fac. »* 2 « Ne vous faîtes pas d'illusion, il n'y a pas de boulot dans le dessin animé ! » /1 *« … après mes trois années de collège. »* 2 « Don't get your hopes up, there are no jobs in animation! » (professeur anglophone à Toronto)

D98/P107 : (2 cases) 1 « Tu veux que je te montre… » […] 2 « T'as vu que… »/1 « Tu veux-tu que je te montre… » […] 2 « T'as-tu vu que… »

D101/P110 : (2 cases) 1 « J'y suis presque. » […] 2 « Mais non, pas la peine, c'est rien ! » /1 « Je vais y arriver. » […] 2 « Ben non, ça vaut pas la peine. C'est rien. »

D103/P112 : « Je profite aussi de sa chaîne Hi-Fi. »/« Je profite aussi de son système de son. »

D104/P113 : « La vache ! »/« C'est fou ! »

D106/P115 : (3 cases) 1 « C'est mignon » […] 2 « C'était bien romantique » 3 « Maintenant, c'est plutôt : Hé ! Tu peux allumer la lumière, j'arrive pas à lire mon journal ! » /1 « C'est cute » […] 2 « C'était ben romantique » 3 « Asteure, c'est plutôt : Eille ! Tu peux-tu ouvrir la lumière ? Ch'u pas capable de lire mon journal ! »

D109/P118 : (5 cases) 1 « Putain !… « Des filles à poils !! » 2 « Et… » « Et toi tu dis rien ?? » [..] 3 « Hé ! Hé ! Hé ! » 4 « Pas possible » 5 « Regarde-moi ça ! »/1 "Ah ben câlisse !… « Des filles à poils !! » 2 « Et… » « Pis toi tu dis rien ?? » [..] 3 « Eille ! Eille ! Eille ! » […] 4 « Simonac ! » 5 (Bulle effacée)

D113/P122 : (2 cases) 1 « C'est un comique lui » 2 « Putain » « Quand est-ce qu'il va se caser, le vieux… » / 1 « C't'un comique lui » 2 « Calvaire. » « Quand est-ce qu'il va crisser son camp, le vieux… »

D120/P129 : *« À la médiathèque… »/« À la bibliothèque…* »

D121/P130 : « C'était sympa… »/« C'était ben l'fun… »

D123/P132 : « Ah ! Quand même, c'est beau l'expérience. »/« Ah ! Quand même ! C'est beau l'expérience. » (entre récitatif et bulle)

D124/P133 : *« On n'est que deux. »/« On est juste deux. »*

D125/P134 : *« Aujourd'hui, c'est robotisé. »/« De nos jours, c'est robotisé. »*

D130/P139 : « Oui, j'aime bien. »/« Oui, j'aime ça. »

D131/P140 : « Non, c'est pas mal… »/« Non, c'est pas pire… »

D137/P147 : *« Je me sens juste assez confiant pour démarcher un travail d'été… » / « Je me sens juste assez confiant pour chercher un travail d'été… »*

V. Entretien avec Pascal Colpron

Est-ce que tu peux te présenter ? Comment es-tu arrivé sur ce projet [*Les Nombrils* de Dubuc et Delaf] ?

Après *Mon petit nombril*, qui était un blog BD autour de mon expérience de jeune père. J'avais été impressionné par celui qui a fait *American Elf*, James Kochalka. J'ai eu envie d'essayer de faire de la bande dessinée de manière quotidienne sans forcément passer par des éditeurs. Au Québec, les intervenants sont peu nombreux. J'ai eu des retours positifs d'amateurs (de vétérans) de la bande dessinée que je connaissais via le magazine *Croc* qui était une institution au Québec. Jean-Paul Eid était un des premiers à m'encourager puis j'ai eu de bons retours sur Internet. J'ai commencé à faire de l'autopromotion et me déplacer dans les festivals, remises de Prix à Montréal puis à Québec (je vis dans le quartier Rosemont à Montréal) comme le lancement de la librairie Planète BD où j'ai fait une petite chronique sur mon blog à ce sujet. J'ai rencontré au gala de BD les éditeurs de La Pastèque, Martin Brault et Frédéric Gauthier qui m'ont tout de suite dit qu'ils appréciaient mon travail (et croyaient que j'étais français !)

Je suis allé à Québec voir Marc et Maryse après une de leurs conférences. J'ai cru comprendre à ce moment-là qu'ils avaient besoin d'un collaborateur et leur ai montré mon travail dans un petit portfolio. Ils avaient remarqué mon lettrage qu'ils trouvaient beau. Maryse m'a contacté car Marc cherchait officiellement un assistant pour travailler sur *Les Nombrils*. J'étais habitué à travailler en industrie d'animation 3D en tant que storyboardiste et même directeur artistique, et habitué dans un processus de production, et conscient qu'il fallait que je reproduise son style. On a fait une séance chez eux dans le canton de l'Est pas loin de Magog à North Hatley. Je le regardais travailler et devais reproduire ses dessins ; il me montrait son procédé.

J'ai compris que Marc avait un processus assez hybride : il faisait ses découpages à la main, les scannait, et faisait un découpage plus précis, le lettrage, le crayonné, l'encrage sur sa tablette et gardait chacune des traces de ces choses-là dans un fichier Photoshop sur lequel il travaillait. On avait des *layers* cachés. On avait convenu que je devais me faire la main à faire les crayonnés à partir de ces découpages et qu'il ne lui resterait ensuite qu'à encrer. La première planche que j'ai faite, c'est la page 18 du tome 4 dans laquelle Mélanie donne un coup de pied dans la vache. Ce n'était pas facile de rejoindre le style de Marc d'autant plus qu'à cette époque-là, la série commençait à avoir

du succès et il y avait cette charte graphique assez précise. J'ai arrêté de faire les personnages [principaux] et je me suis concentré sur les décors.

Pour les personnages, vous les faisiez tous ou vous avez eu une sélection précise ?

Je crois qu'au départ, je les faisais tous puis à un moment donné je n'ai fait que les personnages secondaires. Au fil des tomes, mes forces, que Marc reconnaissait, étaient dans les accessoires et les calligraphies, comme les poèmes de Dan, les noms des lieux, les logos. À partir de l'apparition d'Albin et Albinos, je me suis occupé des micros, des enceintes, des instruments de musique. Au début du tome 7, je faisais non seulement les crayonnés des décors mais aussi les encrages. Il y avait beaucoup d'aller-retour de fichiers Photoshop, il fallait qu'on passe par les FTP de Dupuis, que les fichiers traversent l'Atlantique jusqu'à chez Dupuis pour aller à Montréal ou Sherbrooke. Le FTPi était très lent. Puis on a utilisé WeTransfer.

Quand ça passait par Dupuis, est-ce qu'il y avait un contrôle ?

Non, Dupuis ne regardait pas tant que ce n'était pas terminé. Les storyboards étaient approuvés par Benoît Fripiat, l'éditeur de Dupuis, et il réagissait ensuite à la fin de la réalisation du tome.

Quand tu as commencé à travailler avec *Spirou*, de ce que je comprends, ils n'avaient pas vraiment de mot à dire sur ton recrutement ?

Financièrement, j'étais payé selon les revenus de Marc. Je n'étais pas engagé. Marc et moi avons conclu une entente : combien ce service valait pour lui, pouvait lui faire gagner de temps. C'était comme ça que j'étais payé.

Ton nom n'apparaissait pas sur les magazines ?

Non en effet, mais j'étais mentionné au début, dans les pages frontispices de chacun des tomes sur lesquels j'ai collaboré, « aide au décor » sur certains sites. Certaines personnes me créditaient comme co-auteur mais j'étais collaborateur.

Au niveau de ce travail, vos relations avec Dupuis étaient nulles. Tu échangeais avec Maryse et Marc ? On a relevé sur leur page Facebook un certain nombre de

choses, sans parler du vocabulaire. Mais par exemple le décor, est-ce que tu avais des consignes là-dessus ? Un exemple, dans le tome 5, la boîte aux lettres canadienne, est-ce que c'était un choix conscient ? Un autre exemple avec les parcs américains avec les écureuils.

J'ai eu un souvenir qu'on ajoutait des blagues. Notre dynamique était de se surprendre entre nous en ajoutant des détails assez drôles. Les écureuils, il me semble me souvenir que j'avais ajouté ça pour faire drôle et rendre vivants les parcs. Pour la boîte aux lettres, je pense que Marc l'avait dessinée vaguement dans cette forme-là, mais dans le découpage on n'avait pas beaucoup de réflexion, c'était de la spontanéité. Moi, quand j'ai reçu ce découpage-là (page 16 tome 5 par exemple), mon réflexe, c'est de me documenter pour en dessiner une qui se tient, comme par exemple celle près de chez moi : c'est Postes Canada. Je ne me suis pas vraiment posé la question, je crois que Marc ajoutait « la poste » pour que tout le monde comprenne dans le monde entier que c'est bien une boîte aux lettres. La scénariste faisait la couleur à cette époque-là.

Concernant les blagues faites en arrière-plan, est-ce que vous les choisissez ensemble ?

On arrivait à un moment de synergie où on essayait de se faire rire. Quand je recevais la planche, quand Marc encrait les personnages, il rajoutait par exemple des faciès dans des personnages secondaires qui me faisaient rire. Des fois, je mettais des décors qui allaient trop loin et Marc ne gardait pas forcément. Un exemple dans la bibliothèque de l'école, j'allais très librement écrire ou dessiner des couvertures factices, des fois en hommage à des personnages de *Spirou*. Il y en a qu'il gardait, d'autres qu'il enlevait. Il y a aussi des gags qu'on cachait dans les couloirs du lycée, il y a des papiers en liège où on faisait également des blagues comme des ventes de culottes sales…

Est-ce que tu as eu des consignes pour ne pas représenter des choses trop identifiables ?

Non. En revanche, les consignes les plus dures, c'était de respecter l'esprit de continuité. On avait des décors qui étaient établis depuis un moment comme la chambre de Karine, celle de Vicky ou encore le lycée, de son intérieur comme l'extérieur avec sa muraille. Si ce n'est pas une consigne de l'éditeur, c'est que peut-être inconsciemment Marc l'a faite pour internationaliser. Nous, on a des clôtures en grillage autour des écoles secondaires

mais pas de murailles. J'avais un peu un travail de détective. Par exemple, ce que Marc montre : il montre des lieux qu'il a fréquentés avec Maryse comme l'hôpital qui peut faire penser à l'hôpital de Sherbrooke. Il y a aussi le pont qui m'a fait penser à un pont de chemin de fer à Kahnawake, réserve amérindienne à côté de là où j'habitais quand j'étais petit. Le parc qui était un peu nord-américain : les bancs sont typiques du parc Lafontaine à Montréal, et Maryse et Marc habitaient pendant longtemps à côté. Un de mes apports, c'est de donner une perspective et de prendre quelque chose qui existait quelque part et d'aller chercher les fondations dans les bâtiments. Je voulais que tout soit « plus réaliste ». Il y a aussi les véhicules, je représentais des voitures plus canadiennes que françaises.

Pour le pont, j'ai fait mes recherches, mon repérage pour le pont de Kanawaki. Quand j'ai fait le décor pour le tome 6, ce chemin de fer, c'était devenu presque de la modélisation. J'ai travaillé en animation 3D avant. Je me rappelle avoir dit à Marc que j'avais compris, avant je n'avais que des photos très lointaines. J'ai fait des esquisses pour me permettre de ficher les poutres. Pour moi, les deux décors les plus complexes étaient le pont et l'appartement d'Albin.

Je remarquais après coup que les gens nous faisaient remarquer que les décors étaient très américains. En regardant après, dans les albums franco-belges, comme ceux de Franquin, que les avenues américaines sont assez rectilignes comparées aux rues de Bruxelles. À Québec, on note des rues un peu plus en pente, qui se rejoignent à des angles qui ne sont pas des angles rectilignes droits. Alors que Montréal, Sherbrooke, c'est tout fait sur le plat. C'est pour cette raison-là qu'on associe ça à des décors américains. Après, c'est beaucoup plus facile de représenter des angles droits en perspective de manière cohérente qu'un angle à 30°. De toute manière en Amérique, on a des plans quadrillés pour la plupart du temps.

Dans le tome 7, le voisinage de banlieue a été un défi. Marc a voulu représenter au départ la banlieue, moi je l'ai remplie. C'est un peu reconstruit, imaginé à partir de ce que je voulais voir. Il y a une critique de la banlieue nord-américaine dans *Les Nombrils*, et de la ville en général. [La ville] où on salit, on met des graffitis, les poubelles débordent, alors que quand on arrive en banlieue, tout est propre, les maisons comme celle de Vicky sont très propres, neuves. Au Québec, on a un contraste très fort entre les régions, la banlieue et la ville.

Est-ce que vous avez échangé avec Fabio ?

Non du tout. Pour *Les Vacheries,* il y avait moins de nouveaux décors. Je peux présumer que Marc a dit à Fabio de faire les choses telles qu'elles ont déjà été faites.

Est-ce que vous pouvez parler de votre travail sur *Mort et déterré ?*

C'est plus assumé identitairement au niveau québécois même canadien que *Les Nombrils*. On voit bien les décors québécois, il y a même des drapeaux et j'ai même inventé une ville. Le scénariste Jocelyn venait de Sherbrooke lui aussi. C'est un aboutissement de processus de pensée que j'avais amorcé dans *Les Nombrils*. Le scénariste n'a pas voulu faire parler les personnages en français européen ou québécois et s'inspirait de traductions de films américains faites en France. J'en ai ajouté à la fin du tome 3, un « tabarn.. » dit par un personnage qui se fait couper par une voiture.

Entretien en visioconférence
avec Pascal Colpron, 19 juillet 2022.
(retranscrit par Noémie Sirat)

VI. Entretien avec Fabio Lai

Comment êtes-vous devenu assistant sur la série ?

Au début, Marc (Delaf) a sélectionné un certain nombre de dessinateurs qui, à son avis, étaient en accord avec l'esprit des *Nombrils*. Il a donné une planche de test à dessiner à chacun. Une fois reçu les tests, il n'a été convaincu par aucun d'entre eux, mais il a vu du potentiel dans le mien. Il m'a donc proposé un deuxième test et, cette fois-ci, le verdict a été positif.

Avez-vous reçu un cahier des charges précis ou simplement les anciens albums ?

Avant d'être collaborateur, j'ai été lecteur des premiers albums des *Nombrils*. En recevant les tomes manquants j'ai comblé mes lacunes au sujet des décors, des personnages et de tous les éléments nécessaires.

Avec Marc il y a eu une collaboration étroite, chacune de mes planches a été soumise à une vérification attentive (au début de la collaboration j'ai reçu plusieurs video-review) par le papa des *Nombrils*. Marc a été toujours généreux en conseils et remarques. Ça a été une expérience importante pour moi, j'ai appris énormément à l'époque.

Aviez-vous conscience de devoir dessiner une série se passant en Amérique du Nord ou était-ce anecdotique ?

Mon objectif principal était d'être cohérent avec les décors parus sur les anciens tomes. Je n'ai jamais visité le Québec, chaque nouvel élément a donc nécessité un certain travail de recherche. J'ai fait confiance à Marc pour identifier d'éventuels éléments incohérents.

Pour ce qui est de nouveaux éléments de décors potentiels, cherchiez-vous à ce qu'ils soient québécois, français, aucun des deux ?

Idéalement c'est Montréal la ville utilisée comme référence, mais c'est juste une inspiration.

Pascal Colpron, qui avait été assistant avant, me disait, lui, s'inspirer de Sherbrooke, ville d'origine des auteurs.

En effet, je me suis peut-être trompé. Montréal est l'inspiration pour la grande ville où se déroule le récit du tome 8 de la série, *Ex, drague et rock'n'roll !* (la partie du récit avec Karine comme protagoniste), je suppose que les décors habituels sont inspirés de leur ville d'origine.

Tu n'as jamais échangé avec cet ancien assistant ?

Non, je suis sa série *Mort et déterré*, qui est très jolie, mais nous n'avons jamais eu la chance de nous parler.

Vous a-t-on demandé de refaire tel ou tel élément de décor car non correspondant aux habitudes de la série ?

Je suppose que c'est arrivé. *Les Nombrils* est une série déjà ancienne, il y a beaucoup de décors, ça ne m'étonnerait pas d'avoir omis ou changé quelques petits détails, mais j'ai reçu beaucoup de références pour m'aider, et nous avons veillé sur la cohérence avec les anciens tomes.

Bon, maintenant que j'ai dessiné un peu de Québec j'espère pouvoir le visiter un de ces jours :-)

Entretien par courriel avec Fabio Lai

10 septembre 2022.

VII. Entretien avec Juli Delporte

Arrivée de France, tu nais en tant qu'autrice au Québec ; les premiers fanzines datent de 2008. Peux-tu un peu revenir sur ton parcours ? Quand arrives-tu ici ? Tu débutes d'abord par l'écriture sur la BD dans le cadre de tes études, c'est ça ?

C'était en 2005, j'étudiais en journalisme, j'aimais déjà beaucoup la bande dessinée alors en parallèle, j'ai animé une émission sur la bande dessinée (*Dans ta bulle !* sur Choq FM) pendant de nombreuses années, et j'ai aussi écrit un peu sur la bande dessinée. Une fois diplômée en journalisme, je n'arrivais pas à trouver de médias où exercer cette profession dans des conditions qui me plaisaient, donc je suis revenue aux études, cette fois en cinéma. J'aimais beaucoup le cinéma, cependant l'objectif, c'était d'abord d'écrire un mémoire sur la bande dessinée. À l'époque, j'envisageais une carrière universitaire dans la recherche sur la bande dessinée, un peu comme toi, mais ce n'était pas un but précis non plus, je voulais surtout satisfaire ma curiosité et augmenter mes connaissances générales en art. C'est en parallèle de l'écriture de mon mémoire que je me suis mise moi-même à faire de la bande dessinée. Pour essayer, d'abord. Je ne m'attendais pas du tout à pouvoir en faire professionnellement !

La pratique du dessin était-elle déjà là malgré tout ?

Je viens plutôt de l'écriture. Quand j'étais petite, je remplissais des cahiers avec des textes, je dessinais un peu mais pas énormément. Je n'étais pas un « génie » du dessin qui le pratiquait partout et tout le temps comme souvent les auteurs de BD le racontent. En fait, tous les arts m'intéressaient. On avait une petite caméra vidéo à la maison par exemple, et très vite je l'ai prise pour faire des choses. J'ai toujours été très interdisciplinaire mais plutôt douée avec le langage : je rêvais davantage d'être écrivaine que dessinatrice.

Tu apparais au milieu d'un bouillonnement créatif à Montréal, autour de la structure Colosse. Est-ce que tu as suivi les cours de l'atelier de Jimmy Beaulieu ?

À cette époque-là, il y avait toute une vague de nouveaux auteurs qui apparaissaient (Pascal Girard, Iris, etc.). J'ai suivi les cours de Jimmy Beaulieu à l'atelier du Cégep du Vieux Montréal, mais aussi ceux de David Turgeon quand il les a donnés pour remplacer

Jimmy. J'ai écrit et dessiné *Encore ça* dans un des cours, et Jimmy a voulu en faire un Colosse, ce qui m'a rendue vraiment heureuse. J'en ai fait plusieurs autres mais là où ça a vraiment changé pour moi, c'est quand je suis allée un an à White River Junction, dans le Vermont. J'étais *« fellow »* au Center for Cartoon Studies, autrice invitée en résidence dans cette école de bande dessinée. La bourse ne donnait pas vraiment de quoi vivre mais j'avais accès gratuitement à l'école. Je pouvais assister aux cours mais aussi apporter un regard plus expérimental. Le but de cette résidence est vraiment de donner une chance à de jeunes auteurs, je pense. J'ai eu de la chance d'en bénéficier tôt dans ma carrière : j'avais commencé mon *Journal* en ligne avant d'aller à l'école, puis j'y ai rencontré l'éditrice de Koyama Press (Annie Koyama) qui l'a publié en anglais par la suite. C'est là que j'ai vraiment développé ce travail au crayon de couleur.

Mon dessin est constamment en changement : si le crayon est un peu ma marque de fabrique, dans *Corps vivante,* il est devenu plus précis et réaliste qu'il ne l'était dans *Journal.* J'imagine que ça bougera encore dans mes prochains projets.

C'est comme une lente affirmation du fait que tu es dessinatrice. J'imagine que c'est aujourd'hui à peu près clair dans ta tête mais tu le remettais beaucoup en cause au début.

Oui, mais je ne peux encore m'empêcher d'avoir un peu un syndrome de l'imposteur sur le côté graphique de mon travail, j'ai toujours tendance à croire que c'est mon écriture qui est vraiment intéressante. Bon, j'essaie de changer d'avis là-dessus, je prends de plus en plus confiance.

Bien que rédigé en français, *Journal* est donc d'abord publié au Canada anglophone.

Je n'avais trouvé personne pour le publier en français. Je pense que le fait que ce soit en couleur rendait ça vraiment très compliqué à l'époque, très peu d'éditeurs francophones pouvaient imprimer de la couleur au Québec, surtout pour le premier livre d'un auteur. D'ailleurs, le premier éditeur en français [*le livre a depuis été republié par Pow Pow*], L'Agrume, n'était pas québécois. Pour mon second livre, *Je vois des antennes partout*, ça a d'ailleurs été la même chose, il est d'abord paru chez Drawn & Quarterly, un éditeur québécois, mais anglophone, avant que Pow Pow ne le publie.

Ah oui ? Je savais pour le premier, mais je ne savais pas que ça avait été le cas aussi pour celui-ci. C'est donc ton premier à paraître chez Pow Pow, qui va alors publier tous tes autres livres en première édition. J'ai l'impression qu'en France c'est vraiment avec *Moi aussi, je voulais l'emporter* – pourtant publié par un éditeur québécois contrairement au *Journal* – que tu apparais vraiment dans la presse, pour le public.

En fait c'est pas mal vrai ici aussi, c'est ce livre-là qui a vraiment eu le plus d'échos.

Pour en venir au cœur de l'entretien… En terme « national », j'ai l'impression que tu es perçue comme une autrice québécoise. Est-ce que tu le ressens comme ça aussi ?

Il faudrait peut-être demander aux autres comment ils me perçoivent mais, en ce qui me concerne, mes éditeurs sont Québécois, mes collègues de travail sont Québécois – ou Français émigrés –, une grosse part de mon travail est autobiographique et se passe au Québec. Je n'ai jamais créé en bande dessinée ailleurs qu'au Québec, sauf ponctuellement pour des résidences. Alors oui, je suis une autrice québécoise.

Après, c'est l'histoire de l'immigration : est-ce que je peux me sentir 100 % Québécoise ? J'ai toujours l'accent français… L'immigration des Français au Québec est une immigration ultra-privilégiée par rapport à d'autres parcours de vie. Les Québécois ont une histoire d'amour-haine avec les immigrants français. Je ne suis pas vraiment fière d'être une Française à Montréal, j'essaie de m'intégrer sans toutefois renier mes origines. Dans tous les cas, si on me considère comme une autrice québécoise, cela me rend fière.

Du côté de la réception en France, je ne me rends pas compte si je suis perçue davantage comme Québécoise ou Française. Je n'ai pas eu beaucoup d'entretiens en France. Quand *Moi aussi, je voulais l'emporter* est sorti, il n'y en avait pas assez de copies arrivées en Europe : c'était le début de la distribution européenne de Pow Pow…

Et du côté des médias québécois, est-ce que cela t'est renvoyé (le fait que tu es d'origine française) ?

Pas trop. Je sais qu'à la radio, ça peut être compliqué. J'ai des amis qui travaillent à Radio-Canada qui m'ont déjà dit qu'ils tâchent de limiter l'accent français en ondes. Je ne

sais pas si c'est vrai. Mais bon, ça ne me pèse pas en tous cas : dans le milieu, personne ne me renvoie que je suis Française, ou vraiment très rarement. Je ne suis pas la seule aussi il faut dire… Chez Pow Pow il y a Mirion Malle et moi. Qui d'autre ? En fait, je ne sais pas si on est tant.

Justement, je pensais à elle, car c'est un pendant intéressant. Comme toi, elle émigre, et le Québec imprègne son œuvre, dans le décor comme le vocabulaire, mais elle avait déjà une carrière en France avant.

C'est un peu différent pour elle, car elle a plus d'éditeurs français que québécois. Je ne me rends pas compte si les lecteurs la considèrent comme Québécoise ou Française. Probablement Montréalaise ! Je me dis que c'est peut-être plus sur la réception en France que le fait que l'on soit des émigrées a une incidence : il y a une sorte d'imaginaire positif (peut-être parfois exotisant !) du Québec en France.

Je sais qu'on est assez lues en Europe francophone et il y a plein de jeunes qui veulent émigrer, alors je me dis que ça joue peut-être sur notre rayonnement… Obom, qui est à moitié Française mais y a peu vécu (seulement très jeune), a une carrière importante au Québec mais elle n'est quasiment pas lue en France (cela dit, c'est sans doute une question de distribution de ses livres avant tout). Chez Pow Pow, quelqu'un comme Sophie Bédard a un beau succès ici, mais je crois qu'elle est encore assez peu lue en France… Alors nos origines géographiques jouent peut-être pour accrocher le public français.

Dans ta bande dessinée, je trouve qu'on perçoit le Québec mais en même temps ça me semble assez simple pour le public français.

Ça se fait assez naturellement : j'ai l'impression que je n'écris rien qu'un Québécois ou un Français ne pourrait pas comprendre, je peux mettre du vocabulaire québécois en tout cas. Il faudrait sans doute demander à Luc [*Bossé, son éditeur*] ce qu'il en pense. Mais on n'a jamais discuté de la manière dont j'écris… Je ne doute pas que j'ai des traces de français de France qui doivent m'échapper dans mes productions. Il y doit y avoir les deux sortes de Français qui s'y croisent : cela reflète sûrement ma façon de parler, après toutes ces années que j'ai passées à Montréal.

Là où la question de l'identité se ressent aussi, ça peut être tout bêtement administratif : le droit d'avoir un Prix de la BD québécoise, de recevoir une bourse du gouvernement du Québec, etc., cela était-il conditionné à une nationalité, une durée de résidence ?

Pour les Prix, c'est un débat interne aux Prix j'imagine, mais pour les bourses du Québec et du Canada, dès que nous avons le statut de résident permanent, nous y avons droit. Avoir la nationalité canadienne ou pas – moi je l'ai depuis plusieurs années – ne change rien.

Une chose qui peut être intéressante peut-être, c'est la différence dans la manière dont on réussit à vivre de nos créations.

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

Enregistré à Montréal le 30 août 2022,
repris par courriel en juillet 2023.

VIII. Entretien avec Mirion Malle

Tu es née en Charente-Maritime et résides depuis plusieurs années au Québec, où tu réalises la plupart de tes travaux après avoir débuté ta carrière en France. Peux-tu revenir sur ton parcours jusqu'au Québec ? Avais-tu un lien quelconque avec ce territoire, familial par exemple, ou pas du tout ?

Je n'ai pas de famille au Québec ou de liens de ce genre. Ma mère a une amie ici mais on s'est vues une fois à une dédicace. Enfant, on ne voyageait pas trop en dehors des voyages scolaires, nous n'avions pas forcément les moyens, et puis je n'avais pas non plus de grandes envies de voyage. Pour reprendre tout au début, je voulais être comédienne de théâtre, donc j'ai fait une prépa Lettres option Théâtre. Lorsque j'étais en prépa, j'ai vu des pièces de Wajdi Mouawad. Aujourd'hui, je ne suis plus vraiment fan de lui, mais à l'époque, ça m'a vraiment marquée.

En France, il y a ce truc un peu bête où dès qu'il y a un accent, notamment québécois, on trouve ça drôle. Et là j'étais confrontée à des actrices et acteurs québécois et je me disais : « Mais comment peut-il y avoir ce cliché-là ? ». À partir de là, j'ai commencé à m'intéresser au Québec sous différentes formes : la musique, les séries télé – quand j'avais 19 ans, j'étais super fan d'un show qui s'appelait *Les Appendices*…

Quand je suis allée en école de BD, à Bruxelles, je suis devenue amie avec Laurine Lesaint (qui fait principalement du tatouage maintenant) qui m'a fait découvrir beaucoup d'autrices et d'auteurs du Québec. C'est comme ça que j'ai découvert le travail de Sophie Bédard, par exemple. J'ai été éblouie parce que je pense que c'est très BD indé, mais en même temps c'est aussi très dans le récit. Et moi, c'est un truc qui m'a toujours intéressée, de raconter des histoires… Je suis de la génération blog BD, j'ai lu beaucoup de trucs autobio, parfois dessinés un peu rapidement, beaucoup de mangas aussi. C'était mes trucs, et là j'avais l'impression que c'était vraiment différent. Pour moi, c'était nouveau, le fond comme la forme. J'ai suivi tous ses blogs qui existaient à l'époque.

Mon amie Laurine m'a alors expliqué qu'il existait un programme de bourse entre la Belgique francophone et le Québec pour les artistes. On a appliqué, et on l'a eu, pour un projet de zine. On est parties un mois et on a pu travailler avec les Appendices, Iris, Saturnome… Et là bon, comme beaucoup, je suis tombée en amour avec le Québec.

Après, c'est plus personnel mais j'ai beaucoup recommencé à zéro dans ma vie. Après le lycée, je suis partie à Toulouse où je ne connaissais personne, puis à Paris, puis

à Bruxelles… Bon forcément au fil du temps, on connaît du monde, mais j'ai beaucoup de fois recommencé loin. C'était un peu tout ça mélangé, un sentiment de liberté et une sensation d'être juste bien. En plus ici, mon premier groupe d'amis, c'était que des gens de la BD. Ça donne un environnement.

Comme tu avais déjà une carrière en France, notamment avec ton blog féministe « Commando culotte » et le fait que tu aies fait un master en étude de genre, je pensais que ça avait pu avoir un lien avec ça, mais pas du tout en fait.

Un peu tout de même : ça, c'était la première fois que j'y suis allée, mais ensuite j'y suis revenue plusieurs fois. J'ai candidaté pour un colloque féministe à l'UQAM en 2015, pour un atelier. Ils m'ont acceptée et ont payé mon billet et je suis restée tout l'été parce que maintenant, j'avais des amis et que je pouvais être hébergée.

Ensuite, quand je suis rentrée en maîtrise à Paris, c'était en sachant que je pouvais faire la deuxième année au Québec. C'était un peu un deal avec mes parents : « faut que tu fasses un master », « okay mais je m'arrange pour le faire au Québec ». C'est donc ce que j'ai fait et quand j'y suis arrivée avec mon visa étudiante, j'ai cherché à comment rester vivre là-bas. Ce n'est pas si simple mais je me suis inscrite dans un autre mémoire, en cinéma, ce qui me permettait de garder ce visa. Mais j'ai trouvé les cours vraiment nuls cette fois : j'échangeais avec ma directrice mais le reste du contenu ne m'intéressait vraiment pas.

Mais j'étais à Montréal, j'ai cherché à rester, et j'ai pu m'installer ici.

Tu publiais déjà en France et es surtout connue comme autrice française. Mais depuis quelques albums, ceux-ci se passent au Québec ; le vocabulaire y est parfois québécois. Comment sens-tu ton lectorat par rapport à ça ?

C'est compliqué car, en effet, mon lectorat est d'abord français. Après, je le vois lorsque je signe : bien sûr, les gens savent où j'habite et ont lu les livres avec quelques mots québécois, mais j'ai l'impression qu'ils ne me voient quand même pas comme une autrice québécoise. Ce sont plus les thèmes qui vont les toucher.

Une chose que j'ai remarquée et qui a pu m'énerver c'est le côté « oh c'est en québécois, c'est rigolo », mais si les gens ont lu mes livres, il n'y a plus vraiment ce rapport. Ça reste quelque chose de très ancré en France, je trouve.

Tu as une grande fidélité à ton éditeur La Ville Brûle. Mais depuis *C'est comme ça que je disparais* (2020), tu publies parfois en parallèle les titres au Québec chez Pow Pow, comme le fait parfois Guy Delisle. Comment en êtes-vous arrivés à cette décision et comment s'est-elle formalisée ?

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

Bon, il y a aussi des raisons économiques : je trouvais étrange que mes livres soient importés dans le pays où j'habite, et soient donc plus chers pour les gens de mon environnement. Et même pour moi, quand il y a des ventes dans des pays étrangers, il y a moins d'argent, souvent. Là, j'ai gardé par contrat mes droits pour le Québec, ça me permet et d'avoir des livres moins chers, et de les voir mieux défendus sur le territoire. Après, je ne fais pas ça pour tous les livres : il y a eu le premier et *Adieu triste amour*. Ils sont vraiment parus presqu'en même temps dans les deux pays, mais je ne garde pas forcément les droits pour mes albums jeunesse qui ne seraient pas publiés par Pow Pow, par exemple.

Je trouve ça important pour ces raisons, et aussi parce que j'ai envie d'être publiée là où sont publiées mes amies. D'être dans cet ensemble, ça me plaît.

***C'est comme ça que je disparais* et *Adieu triste amour* (2022) sont ouvertement québécois : on y voit Montréal et la Gaspésie, le vocabulaire est québécois. L'éditeur français accepte-t-il ça ou faut-il « traduire » ?**

En fait, je présente toujours un storyboard à mon éditrice à La Ville Brûle, donc elle relit et quand elle ne comprend vraiment pas, je cherche des termes plus universels. Parfois, on laisse une expression parce que ce n'est pas grave de ne pas exactement comprendre.

Après, c'est juste que je parle d'où je suis, de l'endroit où j'habite. Je dessine le Québec parce que je suis au Québec ; ce serait *weird* de faire parler les gens comme des Parisiens. Je ne suis pas dans l'excès non plus : mon personnage de Française émigrée à Montréal, il n'a pas autant d'expressions qu'une Québécoise qui a grandi là, sinon là aussi

ce serait bizarre. J'y fais attention comme ça mais c'est assez naturel : je ne cherche surtout pas à « faire québécois » ou le folklore. C'est juste naturel. Et si j'ai un doute, je suis entourée de Québécois. Je peux toujours demander si ce que j'écris est vraiment bizarre ou si c'est OK.

Je sais qu'il y a quelques cases qui ont été modifiées dans l'édition québécoise.

Oui, je ne sais plus combien mais ce n'est pas massif, je dirais une dizaine au maximum.

J'ai aussi réalisé un entretien avec Juli Delporte, qui est aussi une Française émigrée mais qui a commencé à publier ici. Elle me disait qu'il y avait aussi une vraie différence dans le type de statut d'auteur : tu vivrais plus directement de ton travail et de tes ventes avec le marché français, que de bourses comme beaucoup de Québécois.

C'est sûr que je vends surtout en France. Même pour le tatouage, quand des gens m'en demandent ici, ce sont souvent des Français de passage. Après, si je ne demandais pas de bourse du Québec, c'est d'abord parce que je n'y avais pas le droit en tant qu'étrangère non-résidente permanente. Je l'ai eue, en 2021, par parrainage de mon ex-conjointe, car malgré, à l'époque, 5 ans de vie au Québec comme travailleuse autonome, je ne pouvais pas prétendre à la résidence permanente via un autre chemin. Depuis, j'ai fait deux demandes de bourse et je les ai obtenues. Et c'était un grand soulagement parce que, même en publiant en France et donc avec un revenu de droits d'autrice plus conséquent que juste sur le marché québécois, ce ne sont jamais des sommes qui te permettent de te concentrer uniquement sur ton projet en cours.

Faire de l'alimentaire, parfois c'est chouette, mais souvent c'est aussi épuisant, parce qu'on cumule mille choses. Les deux systèmes ne fonctionnent pas très bien, en somme, car il faudrait que tout le monde ait accès à un revenu convenable (pas juste les artistes d'ailleurs, mais c'est un vaste sujet) et pas juste quelques élu·e·s. Et en France, n'en parlons pas. C'était, cela dit, une situation atypique et privilégiée dans ma profession d'être à ce croisement.

Depuis que tu as les éditions Pow Pow, j'imagine que tu as déjà fait des rencontres presse ou des dédicaces au Québec. Le public adhère à tes propositions ? Te sens-tu reçue comme Française ? Ou cette question n'est pas abordée ?

Pour le coup, cette question ne se pose pas tant – à part qu'une grande partie de mon public au Québec est français, peut-être. En fait, que ce soit au Québec ou en France, j'ai vraiment un public assez exceptionnel, très gentil, très respectueux, où le centre est vraiment mon travail. Je suis contente, en fait, que cette question ne ressorte pas auprès de mon public québécois : j'espère que ça veut dire que mes dialogues et ma représentation de Montréal sont cohérentes et que ça ne fait pas « la Française qui écrit *tabernacle* partout pour montrer qu'on est au Québec », haha !

Tu es très proche de Sophie Bédard. Elle a publié *Félixe et la maison qui marchait la nuit* chez La Ville Brûle (2022). Je me suis demandé si c'est toi qui avais fait le lien ?

Je ne crois pas. C'est sûr que j'avais les contacts et peut-être Sophie m'a demandé les contacts de l'éditrice. Peut-être qu'à un moment, j'ai donné mon avis à l'une ou l'autre. Mais le projet était déjà là et Sophie connaissait La Ville Brûle, notamment avec mes albums, mais pas que. Je ne pense pas avoir été l'entremetteuse !

Au fond de toi, si tu devais définir ta relation d'autrice au territoire, comment te percevrais-tu maintenant ? Française, Québécoise, Franco-Québécoise ? Montréalaise, comme m'a dit Julie ?

Honnêtement, j'aurai sans doute répondu différemment il y a quelques mois mais, là, je suis plutôt dans une phase de désamour alors malheureusement je me sens surtout d'ailleurs. Je suis en train de projeter de déménager et de revenir en France, entre autre parce que bien que je sois résidente permanente, c'est très difficile d'avoir la nationalité. Et je trouve ça vraiment dur, alors que je vis ici depuis plusieurs années, que je paie mes taxes ici, que je fais des livres ici où je parle du Québec. Là, en ce moment, je me sens plus trop Québécoise mais aussi parce que j'ai l'impression que l'administration québécoise ne veut pas de moi. J'aime bien sûr toujours la ville, les gens autour de moi, plein de choses ici, mais je n'ai plus l'impression que ma vie est ici pour toujours comme avant.

Entretien enregistré sur Zoom le 08 août 2023
et complété par courriel en octobre.

NDLA : Quelques mois plus tard, Mirion Malle a effectivement réemménagé en France.

IX. Différences entre les éditions française et québécoise d'*Adieu triste amour*, de Mirion Malle

Relevé allant de l'édition française vers l'édition québécoise.

1re page : découpe plus basse de la page, on ne lit pas « La ville brûle »

29 dernière case : rapproche du « héhé » du mot d'avant

34 case 3 : « perso » devient « personnage »

36 : « Full nice » devient « full fine » (deux cases)

40 : « autant » devient « de même » (mais semble plutôt corrigé dans la version française)

53 : « ça se pourrait pas » >devient « peut-tu »‟ Ça s'peut-tu? »

88 : « pas cool » devient « pas fin »

101 : « le SAMU » devient « les urgences »

104 : « c'est pas » devient « ce n'est pas » (une française parle)

« il ne sera jamais absout » devient « il ne sera jamais absous » (graphie traditionnelle)

111 : « c'est un peu craignos » devient « ça craint un peu »

113 : « tu te fais larguer » devient « tu te fais laisser »

126 : « j'en ai littéralement rien à foutre de toi » devient « j'en ai littéralement rien à crisser de toi »

127 : « Ta gueule mon gars » devient « Ta yeule mon gars »

« je t'ai dit dix fois de te caser » devient « je t'ai dit dix fois de foutre le camp »

150 : « le larguer » devient « le laisser »

162 : « larguée » devient « laissée »

X. Entretien avec Denis Privat

Quel est ton parcours et comment arrives-tu au fanzinat ?

Je suis né en 1958. Mon premier article était publié dans un fanzine de lycée qui s'appelait *Lettre ouverte à.* Il s'agissait du décès de Goscinny et Alexis, donc en 1977. À l'époque, j'étais déjà jeune travailleur. Ce fanzine était à disposition à l'aumônerie du lycée, et un journaliste de *La Croix du Midi*, un hebdomadaire catholique dont la rédaction était à Toulouse et qui éditait une douzaine d'éditions, *La Croix de la Haute-Garonne, de l'Hérault, de l'Ariège, de l'Aude,* etc. dont une dans le Tarn à Albi, est tombé dessus. Il a trouvé ce journal intéressant ; un prêtre qui nous connaissait nous a mis en relation. Ce journaliste avait la mission de recruter de nouveaux et jeunes correspondants. Il nous a demandé si ça nous intéressait.

Moi, à l'époque, je dessinais et c'était plutôt ça qui m'intéressait ; un autre lycéen, lui, rêvait d'être journaliste donc il a foncé et j'ai suivi en disant que je ferai des illustrations. Mais très rapidement, je me suis intéressé à l'écriture. Ce journaliste nous réunissait une fois par semaine à la rédaction et nous a formés sur le tas. Je n'ai jamais été journaliste pour ma part, j'étais correspondant bénévole.

Étant passionné de bande dessinée, j'ai proposé de faire des entretiens avec des auteurs, des dessinateurs. La rédaction était très favorable, d'autant qu'ils publiaient une page de bande dessinée à la fin du journal, comme tous les journaux à l'époque – du *Lucky Luke*, du Pierdec (Pierre Decomble) de Bayard Presse. Le premier dessinateur que j'ai proposé était un jeune auteur qui débutait dans *Djin* des éditions Fleurus, Yves Bordes, que j'ai rencontré au Salon de Toulouse. Il exposait ses planches originales à son stand tout en faisant des dédicaces. Puis ce fut le tour de Jean Giraud, car il vivait dans les Pyrénées-Atlantiques. C'est aussi au Salon de Toulouse que j'ai vu Jean-Paul Tibéri pour la première fois : il faisait partie de l'équipe organisatrice du festival et avait repris le fanzine *Haga*. Sur la scène du Salon, c'était Monsieur Loyal, il animait les Tac-au-Tac et présentait tous les dessinateurs au fur et à mesure qu'ils montaient sur scène.

Tibéri était enseignant et habitait Orléans, mais était natif de Castres dans le Tarn où il venait se ressourcer et passer ses vacances scolaires. Un ami, Jacques Laval, jeune dessinateur, était le neveu de Tibéri, qui était un frère de sa mère. Il me proposa de le rencontrer. Tibéri avait vu quelques-uns de mes articles et il m'a demandé : « Mais pourquoi tu écris des articles de fond sur les auteurs de bande dessinée dans la presse

généraliste ? Moi j'ai un journal spécialisé, propose-nous tes articles ». C'est ainsi que j'ai démarré dans le fanzinat : en commençant par la presse officielle, finalement !

Alors, là, on voit comment tu arrives au fanzine. Mais Albi, ça semble bien loin du Québec… Comment se passe cette rencontre ?

Je suis né en montagne. Tous les ans, il y avait de la neige et forcément, une fois à Albi, ça me manquait. Alors, dès que j'ai entendu parler du Québec, j'ai été vite attiré par cet endroit, bien avant de découvrir la BD québécoise. Je ne sais plus exactement comment j'ai eu mes premiers liens… Mais je crois que c'est en lisant une chronique sur un fanzine québécois, spécialisé en science-fiction, que je suis rentré en contact avec Pierre D. Lacroix. Il résidait à Hull, au Québec, une ville juste en face d'Ottawa *[Hull est désormais un secteur de Gatineau]*. Je lui ai écrit, il m'a répondu – à cette époque, ça prenait du temps ! Et puis, je ne sais plus trop comment, de fil en aiguille, j'ai appris que l'Office franco-québécois pour la jeunesse pouvait financer des voyages. Ils te payaient les billets d'avion aller/retour, te donnaient un forfait tous les jours, pour le gîte et le couvert. La seule condition était de restituer ton voyage sous la forme d'un petit rapport. J'ai postulé en proposant une découverte de la bande dessinée québécoise, et cela a été accepté.

Je suis parti avec un copain qui n'avait rien à voir avec la BD mais qui était intéressé. On a été accueillis directement par Pierre D. Lacroix, qui m'a fait rencontrer Luc Pomerleau, qui s'occupait alors du fanzine *Solaris*, également un fanzine de science-fiction. Pomerleau aimait beaucoup la bande dessinée et connaissait bien la BD européenne. Il était en relation avec le petit monde de la BD québécoise ; il m'a dit qu'il fallait que je rencontre Richard Langlois, qu'il présentait un peu comme « le parrain » de la bande dessinée québécoise. Nous avons donc pris contact. Mais je l'ai rencontré l'avant-veille de mon retour pour la France, c'était très frustrant. Notre rencontre a été un coup de foudre amical réciproque. Nous avons discuté une bonne partie de la nuit. Je lui ai expliqué que j'avais un petit mémoire à écrire, mais que je trouvais dommage d'en rester là, et que j'avais aussi l'envie de réaliser une exposition à mon retour pour exposer ce que j'avais découvert.

Tu avais déjà fait des expositions ? Parce que ce n'est pas la même chose que des articles…

Oui, j'en avais déjà fait avec la librairie spécialisée de BD « Thouze » d'Albi, qui était devenue une librairie/galerie. Après ma rencontre avec Enki Bilal pour un article, il avait accepté qu'on expose ses originaux. Il faut préciser que j'ai fait toute ma carrière dans l'imprimerie. Lorsque dans les ateliers des dessinateurs je voyais les planches originales, je trouvais qu'il y avait une grosse différence à l'impression. Mon obsession était donc de montrer des originaux, ce qui n'était pas très courant à l'époque. Le choix des dessinateurs exposés se faisait au gré des rencontres, en discutant. Nous avons exposé : Pierre Joubert, Jean-Claude Pertuzé, Barbe, Philippe Caza, Philippe Druillet. Pour Druillet, nous sommes passés par l'intermédiaire de son galeriste. L'époque était comme ça, tout se faisait un peu au gré des rencontres : *La Croix du Midi* m'a fait rencontrer des auteurs ; Tibéri m'a fait entrer à *Haga* ; la librairie/galerie Thouze venait d'ouvrir ; il y avait la libéralisation des radios libres où j'ouvrais une chronique sur la bande dessinée *Radio Mickey*. J'avais tout un tas de documents sonores de mes rencontres et de mes entretiens à proposer…

Un gros dynamisme donc, que tu mets au service de la BD québécoise…

Richard Langlois était aussi frustré que moi, il me disait : « Tu ne peux pas repartir sans rien, je vais te donner des revues, des fanzines, des articles… ». Nous étions en 1981 mais l'exposition a eu lieu l'année suivante parce qu'il me fallait le temps de tout lire et de tout digérer. En plus, Richard a continué à m'envoyer des choses. Sans lui, je n'aurais absolument pas pu faire l'exposition, et il était hyper motivé parce qu'il se disait : « Enfin ! On va pouvoir parler de bande dessinée québécoise », même s'il y avait déjà eu une petite exposition à Angoulême, mais ça, je l'ignorais.

L'exposition a eu lieu en 1982 et a tourné un peu. Elle n'est pas restée qu'à Albi ?

J'ai une formation originelle qui n'a rien à voir avec la BD, de comptable. Mais ça m'a beaucoup aidé à bien tenir toutes mes correspondances. À l'époque, il y avait très peu de photocopieurs, enfin pas autant qu'aujourd'hui, donc je gardais des copies que je réalisais sur papier carbone. Je n'en reviens pas d'avoir gardé tout ça, mais je peux voir tous les échanges de ce que j'avais envoyé à l'époque… Quand j'ai fait l'expo, j'ai beaucoup communiqué : comme j'avais une carte de correspondant de presse, j'avais les contacts

de tous les attachés de presse des éditeurs. Aussi je n'ai pas hésité à envoyer à la presse BD de l'époque le programme de l'exposition qui racontait un peu l'histoire et le présent de la bande dessinée québécoise. Je l'ai envoyé à Jacques Glénat, qui m'a répondu que Filippini en parlerait dans *Circus*. Jean-Pierre Dionnet m'a répondu en m'écrivant qu'il était en contact avec Loth et Montour, qu'il avait déjà publié leurs planches dans des *Métal Hurlant* hors-série et il m'annonçait qu'il allait sortir en septembre l'album en France d'*Atlantic City*, dont je parlais dans le catalogue. Il a fait une recension du catalogue dans *Métal* aussi.

L'intérieur du catalogue a été entièrement photocopié par la librairie/galerie Thouze. Seule la couverture a bénéficié d'une vraie impression en imprimerie, ainsi que d'un brochage. C'était vraiment artisanal, mais cela permettait beaucoup de souplesse.

Il y a donc eu quelques annonces, dans le n° 77 de *Métal hurlant*, dans *Libé.* J'ai envoyé un catalogue à Bruno Frappat pour *Le Monde* mais je ne crois pas qu'il en ait parlé. Bon, ça faisait quatre lignes dans la presse mais les auteurs le voyaient ! Un jour, j'ai reçu un coup de fil de François Dermaut, le dessinateur des *Chemins de Malefosse*, qui envisageait d'aller vivre au Québec. On s'est rencontrés avec son épouse à Albi et on a passé un super moment, même si je crois qu'il n'a jamais déménagé. J'avais vraiment eu le réflexe de l'envoyer à tout le monde pour que ce soit lu.

Il y a eu des suites à ce catalogue, des projets entre la France et le Québec, ou pas du tout ?

Il y avait déjà *Atlantic City*, mais je n'y étais pour rien ! Si je réponds du tac au tac, je ne crois pas que ça ait donné grand-chose. Mais en y réfléchissant bien, il y a eu tout de même des effets indirects. L'exposition a été présentée dans divers endroits en France : à Toulouse à la librairie Ailleurs ; au festival de Saint-Malo grâce à Jacques Plouët ; à Dreux à l'occasion de la semaine « Culture québécoise » ; à Saint-Étienne dans le cadre du festival de la BD à Côte-Chaude ; et à nouveau à Toulouse à l'Espace Rigaud organisé par L'Association Midi-Toulousain Québec.

Je suis retourné au Québec en 1983, pour approfondir. J'ai rencontré plein de gens, comme Pierre Fournier, le créateur de *Capitaine Kébec*, Albert Chartier, l'auteur d'*Onésime*. Je rencontrais de jeunes dessinateurs qui étaient impressionnés que j'aie rencontré Giraud, Bilal, Caza. Ça m'ouvrait pas mal de portes. Des jeunes auteurs m'ont aussi présenté un éditeur qui voulait faire plein de choses. Mais bon, le monde de

l'édition… Je ne sais pas ce qu'il est devenu… J'avais une superbe carte de visite avec le catalogue de l'exposition. Et puis bien sûr, Richard Langlois, toujours…

Dans les effets indirects, je pense à ma rencontre avec Michel-Henri Dufault. Il était réalisateur d'une émission TV sur le câble, « Le 9e Art la bande dessinée », diffusée sur Cablevision. Avec son équipe, il a quasiment filmé tous les gens qui passaient au Québec. Il avait pour projet de créer le salon international de la bande dessinée de Montréal. Il est venu en France : je l'ai hébergé à Albi avant qu'il ne se rende au Salon d'Angoulême. Il a fait son festival à Montréal en juin 1985. L'Office franco-québécois pour la jeunesse de Montréal a organisé la venue au salon d'Angoulême en janvier 1985 de nombreux auteurs et dessinateurs québécois.

Eh bien ce n'est pas mal, le contexte est plus clair. Tu as quelque chose à ajouter ?

Oui, il faut parler de Michel Breton. Quand je préparais la première exposition à Albi, Richard Langlois m'a dit : « Michel Breton arrive à Namur en Belgique pour travailler sur *Léonard*, *Clifton* et *Robin Dubois*, tu dois absolument le rencontrer », il faisait les décors et sa femme les couleurs.

Il a été mon invité d'honneur à l'inauguration de l'exposition à la librairie Thouze. Avec son épouse, je l'ai hébergé chez moi ; ça été une très belle rencontre humaine et fraternelle. Je lui ai fait connaître l'existence de la langue occitane et de son histoire. C'est devenu un ami : chaque fois que je vais au Québec, je suis toujours chez lui. Il a arrêté la bande dessinée, mais comme il avait un pied dans l'animation, il a fait une belle carrière dans le cinéma d'animation. Lors de ses voyages en Belgique, il a connu ou rencontré beaucoup de dessinateurs, belges surtout : Franquin, Jijé, Hermann, Dany, Turk et De Groot…

Une autre anecdote rigolote : une équipe de jeunes dessinateurs québécois, dont Michel Breton, avait le projet de monter un magazine BD d'humour *Le dindon* avec en invité d'honneur Franquin. Toute sa bande avait un style graphique très franco-belge, mais marqué par l'humour québécois. Ça m'avait beaucoup frappé, ça. Malheureusement, ceci est resté au stade de projet. Michel a également rencontré Hergé, Peyo… si je ne dis pas de bêtises, il a même eu une habilitation pour dessiner les personnages des *Schtroumpfs* en Amérique du Nord.

Entretien réalisé par

téléphone le 06 octobre 2023

XI. Entretien avec Élisabeth Tielemans

Peux-tu me dire comment tu en es arrivée à aller au Québec ?

J'ai fait des études de lettres modernes, puis un DUT Info-com et j'ai fini par un master d'édition. Et dans ce master d'édition, j'ai fait le second stage au Québec, dans la maison d'édition Les 400 coups. Les 400 coups, au tout début, enfin, quand j'ai commencé à y travailler, c'était vraiment une maison d'édition géniale. Ils parlaient de cinéma, de littérature ; il y avait de la jeunesse, de la BD. L'offre était vraiment multiple et de qualité.

En quelle année ?

C'était en 2004. Ils ont été rachetés plus tard… deux fois. Au départ, c'était vraiment une maison d'édition qui aimait ses auteurs, ses autrices, qui marchait au coup de cœur, qui était un terreau pour les artistes. J'ai travaillé pendant ce stage à l'étude du marché français avec Patrick Leimgruber, qui est devenu depuis agent. Là en ce moment, il est connu parce qu'il est l'agent de Kev Lambert. Donc voilà, je travaillais avec lui aux 400 coups, puis après j'ai travaillé avec Linda Théroux, la sœur de Serge Théroux, l'ancien éditeur et également directeur de Dimédia. Et c'est grâce à Linda que l'édition québécoise, et ce petit monde, est devenue comme une seconde famille.

Tu travaillais pour eux au Québec ? Parce que j'ai vu que tu avais travaillé pour Les 400 coups en France aussi…

Oui, mais après. Là, j'ai fait mon stage, je suis rentrée en France, j'ai continué mon mémoire. Et puis ensuite, je suis revenue finaliser mon mémoire dans les différentes bibliothèques de Montréal (que j'ai adorées d'ailleurs). C'est de 2006 à 2007 que j'ai travaillé en tant que libraire (mais dans un Renaud-Bray, c'est un peu différent des librairies que nous connaissons ici). Je suis finalement rentrée en France. Et là Les 400 coups m'ont proposé d'être « directrice commerciale France » : j'étais ravie !

Dans mes études des stratégies éditoriales des éditeurs québécois, je vois que c'est toujours une sorte de « mur » le marché français, c'est très compliqué d'aller sur le marché français.

Oui oui, c'était ça : un mur ! C'était très compliqué avec Les 400 coups. Puis beaucoup plus simple avec La Pastèque car il y avait la série *Paul*. Au début avec Les 400 coups, il y avait un problème de marché : leurs livres jeunesse étaient souples, et ça en France, ça ne marchait pas du tout. Là, ça revient un petit peu, mais ça ne marchait pas. Et puis les québécismes étaient beaucoup moins acceptés que maintenant. Donc vraiment, je ramais beaucoup. Autant dans les réunions avec les diffuseurs que quand j'allais en librairie, c'était très compliqué. Ensuite, Les 400 coups se sont fait racheter par les éditions Caractère ; et leur approche était vraiment très différente, voire contraire !

Cependant, ils se sont mis au cartonné et ont tenté de faire des livres plus grand public. Nous étions trois à l'époque pour l'antenne française : Sarah Funel s'occupait de la presse et Christine Féret Fleury de l'édition. Mais malgré nos efforts, cela n'a pas fonctionné. Peut-être parce qu'il y avait une perte d'identité, ça ne correspondait plus à rien. Et l'antenne française a fermé.

Il n'y avait pas aussi un problème de notoriété ?

Ils n'étaient pas si peu connus que ça, ils publiaient énormément… Et il y avait eu des titres importants, qui avaient bien marché comme *Le Grand voyage de Monsieur caca*, toujours un hit !

Chester Brown avait été traduit chez eux non ?

Oui oui, il y avait plein de livres de qualité, notamment avec les collections BD, dont Mécanique Générale, dirigée à l'époque par Jimmy Beaulieu. Eh oui, il y avait des choses de qualité mais ça restait compliqué sur le marché français. Les thèmes abordés en jeunesse étaient assez durs. Et ça, on le retrouve quand même chez pas mal d'éditeurs québécois : parler de la mort, de choses tristes… Cela semble essentiel mais cela reste difficile à vendre en vrai ! Il y avait un titre qui s'appelait *Ma Maman du Photomaton*, il est magnifique, on est pris à la gorge dès les premières pages… Mais tout cela faisait que dans l'idée des libraires, bah, Les 400 coups c'est hyper triste et c'est toujours dur de faire marche arrière sur une image comme ça.

Mais aujourd'hui, je vois que le second rachat a bien fonctionné et que la nouvelle équipe des 400 coups (consacrée totalement à la jeunesse maintenant), a fait un super boulot et fonctionne bien en France.

Je pense à *Nénette* de Catherine Ocelot, par exemple. Ça devait être complètement invendable aussi, en BD. C'est sur la dépression. Incroyable mais complètement OVNI.

Oui, exactement, ce genre de chose, comme *Nénette* ! Le pire, c'est que j'avais fait une réunion avec le diffuseur, Volumen à l'époque. Il y avait l'un des représentants qui m'avait dit en pleine réunion, alors que je présentais un recueil de poésie illustrée : « mais pourquoi vous faites ça ? ». Donc là, je n'ai pas su quoi dire, j'ai barbouillé un « parce que c'est beau » en rougissant. Maintenant, je lui répondrais, j'espère (rires), des choses. Mais là, quand c'est le diffuseur-même de la maison d'édition qui nous dit ça… C'était vraiment dur.

Oui. Ça part mal, là.

Et puis donc, ça s'est arrêté, et je suis repartie à Montréal. C'est un peu toujours ma ressource quand ça va moins bien. Là-bas, j'ai revu un ancien stagiaire, Gwendal Henry, qui avait fait un salon de Montreuil avec moi et qui travaillait pour La Pastèque à ce moment-là. Il m'a dit : « ils cherchent quelqu'un en France ! ». J'ai répondu : « c'est moi ! ». Et voilà ! J'ai rencontré Frédéric Gauthier, en visio ; ça s'est très bien passé. Et puis j'ai commencé à être attachée de presse, ce que je n'avais jamais fait, pour La Pastèque, en France.

Oui, c'est vrai que c'est pas exactement le même poste. Tu te retrouvais à rédiger des communiqués, ce genre de choses.

Oui oui, ce n'est pas la même chose. Mais bon… En fait, ça m'a semblé plus facile (rires), et j'ai bien aimé. Et puis La Pastèque, c'était bien parce qu'il y avait les *Paul* qui étaient connus, mais pas du tout le reste. Donc mon boulot, ça a été d'assimiler La Pastèque à la série *Paul,* et qu'ensuite toute la maison d'édition soit connue en France. Donc je pense que j'ai plutôt pas mal réussi.

Là, on est en 2011, donc. *Paul* a eu son Prix en 2009.

Il a eu son Prix, mais c'était un Prix qui était un peu controversé, tu te souviens[480]. Et puis, les éditions de La Pastèque n'étaient pas du tout connues pour la jeunesse, ou pour d'autres titres quoi… C'étaient vraiment juste les *Paul*.

Ça, c'est vraiment la perception que tu avais de l'éditeur ? Parce qu'ils faisaient les *Paul* – et avec *Paul,* on les assimile beaucoup au Québec, ce qui est logique –, mais ils publiaient l'Argentin Liniers aussi à l'époque, ce genre de choses. Ou même Mahler, qui est Autrichien. Du coup, comment tu percevais ce truc ? Quand on te parlait de La Pastèque avec *Paul,* est-ce qu'on te disait : « Ah bah les Québécois… » ? Est-ce que c'était négatif, positif ?

C'était devenu positif. Ce qui était bien, c'était que là, le québécisme était positif. Mais juste avec *Paul*, quand il y avait d'autres titres québécois, c'était un peu dur parfois. Le but, c'était vraiment de mettre le pied dans la porte.

En jeunesse, c'est *Jane, le Renard et Moi*, d'Isabelle Arsenault et Fanny Britt, qui a vraiment marqué un tournant. Je pense qu'à partir de ce titre-là, en 2014 je crois, La Pastèque a vraiment pas mal été visible. Je les présentais à tous les Prix aussi. Avant, il y a eu une BD jeunesse, qui s'appelle *Le Voleur de sandwichs*, qui a été sélectionnée pour un Prix qui est peu connu, mais qui tourne dans toutes les écoles de France. Donc ça, c'est vachement bien, et ça a participé beaucoup à la connaissance de La Pastèque. Les Prix ont joué un grand rôle, car il y a eu le Prix Sorcières aussi pour un titre de Jacques Goldstyn, qui est génial d'ailleurs. Donc oui, c'est beaucoup les Prix qui m'ont aidée à faire connaître La Pastèque en France.

Et puis bien sûr, il y a le fait d'avoir quelqu'un sur place : je pense que ça a tout changé. Je me souviens qu'ils m'avaient dit que le chiffre d'affaires avait été multiplié par trois, dès la première année. Donc, c'était plutôt bien.

Multiplié par trois, c'est énorme. Je me suis toujours demandé si ça valait vraiment le coup d'exporter en France ? Parce que c'est aussi des dépenses, enfin j'imagine ? La Pastèque envoie ses livres en France ? Parce que derrière, c'est des gros frais, d'exporter des ouvrages, de te salarier toi. Mais c'est un choix qui est important.

[480] NDLA : *Paul à Québec* obtient le Fauve – Prix du public à Angoulême en 2010. Sorti au Canada en 2009, il ne l'était pas encore en Europe en raison d'un changement de distributeur

Oui, et je vais te dire aussi un truc important, c'est que Les 400 coups faisaient autrement à mon époque. En fait, ils envoyaient leurs retours : c'étaient leurs retours du Québec qui allaient en France. Beaucoup d'éditeurs québécois faisaient ça, et ce n'était peut-être pas une bonne idée. Ce n'était pas apprécié, je pense, par les diffuseurs, et puis par le monde du livre. Aujourd'hui, je pense que les éditeurs québécois font moins ça mais je n'ai pas vérifié… Tu devrais ! Dans certains cas, sur des gros titres, La Pastèque pouvait aussi imprimer en Europe, pas en France mais en Pologne.

Cependant, malgré ces chiffres, tu n'es pas salariée. Et puis quelques années après, tu crées ton agence.

Oui, en fait, avec La Pastèque, les relations s'étiolent. Et en 2020, au confinement, La Pastèque me dit qu'on arrête. C'est là que je me décide à lancer Mauvaise Herbe, dans l'idée de défendre des maisons d'édition indépendantes qui font de l'illustré. J'ai appelé Luc Bossé de Pow Pow, que je connaissais déjà et dont j'adorais la production, et je lui ai dit : « Écoute, je lance mon agence. Si tu veux, on tente ensemble ! ». Ça a été mon premier client. Et puis après, en fait, comme je connaissais beaucoup de diffuseurs – on se crée un réseau, forcément, en 10 ans –, ce sont eux qui m'ont trouvé des éditeurs.

Donc il y a eu Pow Pow. Puis, grâce aux Belles Lettres, il y a eu Format ; grâce à un ancien de CED, Matthias Echenay, il y a eu Møtus, qui est une maison d'édition normande, puis d'autres. La boucle est bouclée aujourd'hui car je travaille actuellement pour la maison d'édition D'eux, en tant que relation libraires. C'est, à la base, l'une des collections des 400 coups (le rachat s'est fait par collection, je crois) dont l'éditeur était et reste Yves Nadon.

C'est marrant parce que j'avais l'impression, au début, que tu te spécialisais justement dans le québécois, après La Pastèque…

Eh bien non ! En fait, ce n'était pas mon but non plus, à vrai dire. Mais je m'étais dit que, vu mon réseau, je n'allais avoir que des Québécois ! Et en fait non, parce que Format, c'est une maison d'édition polonaise. Après, j'ai travaillé pour Maison Eliza, qui est parisienne au départ, etc.

Par contre, je travaille également pour la Librairie du Québec, avec Yan Rioux. On choisit quelques titres, de plusieurs maisons d'édition, qui peuvent avoir un potentiel en presse, et je les travaille. Je travaille en presse uniquement.

C'est une sorte de travail de représentante du Québec via la librairie du Québec, quoi.

En gros, oui.

C'est quelque chose qu'ils font pour les éditeurs, officiellement ? Comme une prestation payante ? Ou c'est la Librairie qui met ça dans sa mission ?

En fait, je te dis que c'est la Librairie du Québec, mais c'est la Distribution du Nouveau Monde, c'est un distributeur. C'est une valeur ajoutée à ce qu'ils font.

Tu pensais vraiment le côté « passerelle », toi, à l'origine ? Ça**, ça m'intéresse. Car je me souviens que Pow Pow, au début, trouvait ça assez difficile, le marché français. Tu as parlé des québécismes, de leur réception. Comment tu as vu ça évoluer ?**

En trois ans, moi je trouve que c'est plutôt pas mal : ils m'ont dit que le chiffre d'affaires avait plus que doublé et que c'était vraiment bien. Je pense que le diffuseur est rassuré quand il y a quelqu'un sur place qui peut s'en occuper. Même si je ne communique pas assez, sûrement, avec eux, ma relation avec Les Belles Lettres est bonne. Ils savent que les titres vont être envoyés aux journalistes, qu'il va y avoir des articles dans la presse… Là, tu vois, il y a eu *Corps Vivante…* Bon, elle est française, Juli Delporte…

Oui, elle me disait qu'elle était presque plus reçue en France qu'au Québec, parfois, d'ailleurs.

Oui, elle était partout ; on a fait beaucoup de rencontres. Organiser des rencontres en librairie, ça joue aussi beaucoup. Et *La Méduse*, de Boum… Ah bah là, *La Méduse*, c'est purement québécois, et ça a incroyablement bien marché. Tu vois, j'en parlais avec Chloé, qui est co-éditrice avec Luc, elle me disait : « Ah c'est sûr que nos livres sont bons, mais ça ne fait pas tout, quand il y a quelqu'un sur place, ça change la donne ! ». Juste d'envoyer régulièrement à la presse et aux libraires, ça change tout.

Beaucoup d'éditeurs se posent la question parce que c'est un coût aussi, mine de rien. Je parle pas même pas de ta paye. Mais d'envoyer des livres, pour certains éditeurs, c'est….

Oui, c'est un coût, c'est sûr. Un coût qui vaut le coup ! Après, il ne faut pas croire que ce soit tout, la presse : parfois, tu as une belle presse et le livre ne se vend pas.

Pow Pow par exemple, je trouve que ça correspond hyper bien à ce qui se passe en ce moment, aux envies des gens. Enfin, je trouve que c'est cohérent, intelligent, beau, bien fait et en plus facilement reconnaissable. Ce n'est pas le cas de toutes les maisons d'édition québécoises.

Sur les réceptions en France, il y a aussi des auteurs importants chez Pow Pow qui ne semblent pas si lus ici, non ? On a dit que Juli Delporte était très lue en France. Mais, par exemple, Sophie Bédard, on en parle beaucoup moins. Tu perçois ça comment ?

Pour le coup, ça fait longtemps qu'il n'y a pas eu de livre de Sophie. Je n'en ai jamais travaillé. Mais elle en a sorti un, à La Ville brûle, qui a été sélectionné à Angoulême quand même.

Alors… Pour prendre des auteurs très québécois, je pense à Zviane, typiquement. Bon… Elle a eu une très bonne presse…

Après, tu sais les ventes de *Football-Fantaisie* n'ont pas été énormes non plus. Ça a été un succès d'estime, parce que c'est un livre extraordinaire, un chef d'œuvre, mais pas grand public.

Oui mais justement, quand tu fais tourner une Zviane… C'est une bonne cliente, mais ça peut vite faire tomber les gens en phase dans le pittoresque, dans le folklorique… Tu vois ?

Oui oui (rires). Tu vois, quand il y a eu le bel article de *Libé,* quatre doubles pages sur ce titre ? J'avais vu un article de cette journaliste-là, qui est aussi une artiste. Quand je lui ai envoyé *Football-Fantasie*, elle a découvert Pow Pow, elle a découvert la BD québécoise. Un nouveau monde s'ouvrait à elle. Et elle m'a demandé tout de Zviane, elle était hyper contente. Et les deux se sont très bien entendues. Donc peut-être que Zviane peut éventuellement attirer par le pittoresque… mais elle les emmène dans des contrées tellement plus intéressantes que du simple folklore…

Alors non ! Mais moi, je parlais du risque d'être folklorisé quand on défend le truc québécois.

Et bah oui, mais ça aurait pu, tu vois ! Après, bon, il y a encore… J'ai encore découvert un article qui m'a tellement énervée. Enfin… C'est une petite radio, et ils n'ont rien compris à J*ustine et les fils du King* d'Iris. Alors que c'est un super titre. Cela me déprime : il y en a une qui dit : « Mais en plus, on comprend rien ! ». Ils disent ça, à la radio, puis parlent entre eux avec une sorte de chauvinisme snobinard et de la bêtise pure. Tu vois, ça m'énerve encore !

Une dernière chose. J'ai vu le titre *Mourir pour la Cause* de Chris Oliveros, qui va sortir. C'est un livre québécois d'un Québécois anglophone, mais qui parle du Front de Libération du Québec. Est-ce que tu vas le porter en France ?

Oh oui, oui ! Ouais, j'ai hâte, même ! Je pense que ça va marcher : c'est de l'histoire, de la politique… Avant, Pow Pow ne distribuait pas forcément tous ses titres en France. Mais maintenant, ils les distribuent tous. Pow Pow imprime toujours au Québec par contre, même un titre à succès. Ils sont obligés avec leur subvention.

Sinon, ce que je voulais dire en gros, quand même, c'est que maintenant, j'ai l'impression que les libraires et les journalistes, tout le monde est beaucoup plus ouvert sur la littérature québécoise qu'avant. Qu'il y a 10 ans. Et ça se voit clairement. Que ce soit pour la BD ou le reste. Et la littérature québécoise ? Les maisons d'édition de littérature québécoise ont vraiment aidé les gens à s'ouvrir, en France. Comme si l'on devait passer par un secteur plus « sérieux » que l'illustré pour enfin être reconnu…

Entretien réalisé par
Zoom le 27 septembre 2023
(retranscrit par Annalisa Ramos)

XII. Entretien avec Zviane

Avant d'entamer le sujet de notre entretien, peux-tu revenir sur ton arrivée dans le monde de la bande dessinée, toi qui étais plutôt en musicologie au début de ta carrière ? Et peut-être peux-tu parler de tes influences : étaient-elles québécoises ou franco-belges, ou les deux ?

J'ai commencé dans les fanzines. En fait, j'ai toujours dessiné ; j'ai commencé la BD dans les fanzines. J'ai été vraiment longtemps dans un atelier de bande dessinée à Longueuil, pendant bien dix ans. Et on faisait un fanzine appelé *Le Cactus*, on allait à Expozine, etc. Au début, c'était avant que je sois sur Internet. Mais à un moment, je publie *Le Point B* par chapitres dans notre fanzine, et en même temps j'ai parti un blog. Puis j'ai commencé à aller sur le forum de BDAmateur. *Le Point B* a été mon premier livre et est paru pendant que j'étudiais la composition à Montréal. J'étais passionnée par la musicologie, je me dirigeais pour être prof de théorie musicale en Cégep. Mais si j'aimais la musicologie, j'étais vraiment pas faite pour le métier : ça matchait pas avec mon envie de liberté, on va dire !

J'ai toujours fait la bande dessinée en parallèle. J'ai commencé à avoir un petit succès sur Internet ; mon blog a été édité chez Mécanique générale [Le recueil *La plus jolie fin du monde* est paru en 2007]… Mes influences étaient vraiment françaises, même pas franco-belges. C'était surtout français : David B., Lewis Trondheim, Marjane Satrapi… L'Association, en somme. On avait les *Tintin* ou *Gaston Lagaffe* à la maison. Mon frère les lisait tous, il trippait : il a lu tous les *Spirou*, les *Lucky Luke*. Mais moi, ça m'intéressait pas tant. La BD, ça m'intéressait pas tant, enfant. Les livres tout court, à vrai dire ! C'est adulte que j'ai vraiment plongé dans la BD. Même *Lucky Luke,* c'est récemment que j'ai vraiment lu ça, et c'est comme ma BD franco-belge préférée. Mais c'est pas dans les influences. Maintenant… Peut-être j'y ai pris des choses sur les couleurs dans *Football-Fantaisie* : j'aime comment il joue avec. Mais c'est récent.

Et justement, là on va un peu vite, comment ce livre est arrivé ? C'est via Jimmy Beaulieu, j'imagine ? Iris avait aussi publié son blog à cette période.

Pendant des années, j'ai suivi des cours de bande dessinée à Longueuil. Quelques années plus tard, j'ai vu que c'était Jimmy Beaulieu, le prof au Cégep du Vieux-Montréal et j'ai vraiment voulu suivre ses cours et m'y suis inscrite. C'est comme ça que je l'ai connu,

par l'entremise de cet atelier de cours du soir. Avant que le blog soit connu, je faisais des bandes dessinées pour *Vestibulle*, le fanzine de l'atelier du Vieux Montréal. C'est impressionnant, tout le monde est passé par ce fanzine. À mon avis, c'est vraiment important pour la BD québécoise.

J'ai eu l'envie de partir mon blog en lisant ceux d'Iris, de Pascal Girard et d'Evelyn Moreau. J'ai publié *Le Point B.* Puis après ça, Jimmy m'a dit qu'il était intéressé pour faire le blog… Alors on a fait ça !

Après ça, j'ai voulu publier la suite du blog mais Jimmy avait quitté Mécanique générale et je ne voulais pas travailler avec un autre éditeur. Je l'ai donc fait avec mon frère, qui avait parti une petite maison d'édition – mais c'est le seul livre qu'ils ont jamais publié. Après ça, c'était pas mal lancé : j'ai lâché l'université, fait une résidence d'auteur à la Maison des auteurs à Angoulême, juste après j'ai publié *Apnée.* Et c'est là que ça a vraiment commencé, la bande dessinée, pour moi, je pense. J'avais déjà publié des livres, bien sûr, mais pour moi, c'était plus de l'ordre de test. C'est vraiment à ce moment que je quitte l'amateurisme. En tous cas, c'est ma perception.

J'aimerais qu'on reparle de BDAmateur. Car, avant les livres diffusés en France, il y a eu ce site, ainsi que les blogs BD, où tu commences déjà à échanger avec des Européens. J'aimerais que tu me parles un peu de cette période, du réseau que tu as constitué, des amitiés, de comment se formalisaient les échanges, etc.

Je suivais beaucoup de blogs français. Je me souviens d'un que j'aimais beaucoup, qui a arrêté, qui s'appelait RaphaëlB. et faisait des BD en scroll, à dérouler. Ça m'intéressait beaucoup. Évidemment, il y avait Boulet. Mais je l'ai rencontré à Gatineau avant de lire son blog. Je l'avais déjà vu pour l'interface que je trouvais un peu *funny funny* mais je l'avais pas vraiment lu. Ça m'intéressait pas. Après l'avoir rencontré, je suis allé le lire, et j'ai beaucoup aimé ça. On est devenu amis.

À cette époque, on échangeait beaucoup avec les gens sur MSN, après ICQ. Je me suis beaucoup rapprochée d'Iris via les blogs et BDAmateur, où elle était aussi. Et on avait des correspondances avec des Français. Elle était très amie avec Lisa Mandel. Quand j'étais en résidence à la Maison des auteurs, Iris a fait une espèce de tour de France pour voir sa famille, parce que sa mère est française. Elle était allée à Marseille voir Lisa Mandel et était aussi passée à Angoulême. On avait fait un fanzine ensemble là-bas, *S'tie*

qu'on est ben (2009), une espèce de test pour voir si on pourrait travailler ensemble et faire un blog. C'était un fanzine sur ce qui nous amusait chez les Français, d'ailleurs.

Notre principale source d'inspiration, c'était le blog des Chicou Chicou, animé par Boulet et Aude Picault. C'était un blog de personnages fictifs, qui devaient représenter une bande d'amis, mais nous, on savait qui étaient vraiment derrière puisque c'étaient nos copains. On aimait beaucoup la formule, on voulait faire quelque chose comme ça, mais à notre sauce. Au fond, l'inspiration principale était française.

Avant de parler de *L'Ostie d'chat,* j'aimerais évoquer une autre trace d'échanges franco-québécois. Je sais que tu n'aimes pas trop en parler mais tu as contribué à de nombreux collectifs de Glénat Québec, qui faisait un volume thématique chaque année, et notamment au premier, *Histoires d'hiver* (2009), dont tu as fait la couverture. Comment cela s'est-il passé, l'arrivée de Glénat Québec, ta publication chez eux ?

Oh boy ! Alors… Ça n'a pas forcément eu beaucoup d'écho ici. Je me souviens que quand c'est arrivé, les éditeurs voulaient surtout du folklore québécois pour attirer des Français. Nous autres, on était un peu tannés d'être toujours « Oh Tabernacle ! Caribous ! ». Tsé, ça sonnait un peu comme ça. Mais en même temps, un concours BD, c'était toujours intéressant.

Aussi, ça permettait de publier en couleur. Et tu sais, la publication en couleurs, ici au Québec, c'était quand même rare. Ce n'est toujours pas si évident. Publier une petite BD en couleur comme ça, c'était intéressant. Je ne sais pas si tu as déjà essayé de publier en couleurs, mais il y a vraiment beaucoup à apprendre : ce qui est à l'écran n'est pas ce qui va être imprimé. Donc c'était une bonne opportunité pour ça.

Et puis il y avait un peu d'argent à gagner. Ce n'était pas énorme si je me souviens, comme 1000 $, mais quand tu débutes, c'est quand même pas mal cool. À cette époque-là, j'adorais les concours, je courais les concours. Dès qu'il y en avait un, je participais. J'ai donc participé… trois fois ? Je savais même plus…

Peut-être même plus. Tu as gagné trois fois une publication, en tous cas.

Il y avait *Histoires d'hiver*, *Partie de pêche*… Ah oui, celui sur le hockey. C'étaient vraiment des thèmes qui font « Oh oh oh le Québec ». Sur l'accueil au Québec, il me semble que c'était assez indifférent. Après, il faut dire que moi je fais des salons de BD depuis mon

premier livre en 2006. Et j'ai vraiment vu le gros gros changement qu'il y a eu dans la popularité de la bande dessinée au Québec. Quand j'ai commencé, dans les salons du livre, c'était vraiment destiné aux enfants : on était en retard par rapport à l'Europe. Avec les blogs, ma génération a trouvé un espace. Et maintenant, on a ça au Québec.

Ce qui fait que Glénat Québec était vraiment entre deux chaises. Et même si c'était relativement indépendant de Glénat France, c'était vraiment destiné au public français, je pense. On savait que ça existait, mais il y a eu une couple de choix éditoriaux qui ont été assez impopulaires dans le milieu. Ils ont quand même scoré une couple de bons auteurs. Mais ce n'est pas une maison d'édition qui a gagné l'estime du milieu, mettons. Dans mon idée, ils ont sans doute cherché à trouver des talents locaux pour les exporter, mais c'était vraiment un projet bizarre. Le responsable était un Québécois, qui aimait la BD mais qui m'a plus fait l'impression d'un homme d'affaires que d'un amateur d'art.

Comme on en parle : on avait discuté avec Glénat Québec pour faire un album chez eux. Ça n'avait rien donné. Je ne sais même plus de quel projet il s'agissait. J'avais complètement oublié ça !

Pour revenir à *L'Ostie d'chat* : il s'agit d'une bande dessinée à quatre mains, chacune faisant plus ou moins un chapitre, et se répondant. Peux-tu revenir sur la manière dont vous travailliez ?

En fait, à cette époque, en 2011, j'ai déménagé dans la même rue qu'Iris.

On était voisines, donc j'allais chez elle, on prenait l'apéro et on discutait de ce qui allait se passer ensuite. Souvent, c'était une semaine elle, une semaine moi. Il y avait une ligne vague mais ça restait toujours une surprise quand même. On savait exactement ce qui allait se passer, mais pas comment ça allait être raconté : les blagues, les dialogues, etc. Moi, quand je le faisais, mon public, c'était Iris. Et quand elle le faisait, c'était moi son public. Le but n'était pas du tout de faire des albums à l'époque.

Vous le mettez quand même en ligne, en visant un public. Les albums sont ensuite publiés chez Delcourt, éditeur français, ce qui induit bien une réception mondiale quasiment dès l'origine. Vos deux blogs étaient déjà un peu connus. Comment ça s'est fait, tout ça ?

On avait beaucoup de lecteurs français, à mon avis parce que Boulet nous a fait beaucoup de pub. On avait aussi des invités parfois, qui ont dessiné des pages. C'est arrivé trois fois

et c'étaient toujours des Français : Boulet, Wouzit et un récit par Marine Blandin et Sébastien Chrisostome[481]. Donc c'est possible qu'ils nous aient amené du public aussi.

Quand on lisait les commentaires, on se rendait compte qu'il y avait beaucoup de Français. Rien qu'à la façon d'écrire, on pouvait deviner. Je me souviens qu'on était un peu surpris qu'il y en ait tant que ça car c'était très québécois. Mais c'est vraiment Boulet qui nous envoyait des lecteurs.

Il y avait tout de même un petit succès dans le monde de la BD québécoise. Iris m'a raconté qu'une fois, elle était dans un party et qu'elle parlait à des gens qui n'avaient aucune idée de qui elle était, et qui lui avaient dit qu'ils ne lisaient pas de BD, « à part *L'Ostie d'chat* évidemment ». Iris était comme « bah c'est moi ça ».

Pour moi, le succès était pas mal dû au fait que c'était récurrent : on avait la discipline de faire un épisode toutes les semaines. Comme on alternait, c'était un toutes les deux semaines, avec des petits chapitres de 4 ou 5 pages et des petits formats, l'équivalent du A5. Faque ça allait assez rapidement.

Tu as exprimé ta peur du folklore avec Glénat Québec. Tu n'avais pas peur justement, surtout en le faisant éditer en France, que *L'Ostie d'chat* soit très folklorisant ?

C'est sûr que ça aurait pu. Mais on ne répondait pas à un travail de commande avec un thème, on ne faisait que raconter des choses en lien avec nos vies. C'est pas du tout la même chose et on ne forçait rien. Et puis au début, notre public, c'était des Québécois. Il n'y avait donc pas à faire « comme si », on ne pensait vraiment pas aux Français et encore moins à le faire publier en France. Même à la fin, quand on faisait le troisième tome, on savait que ce serait publié ensuite chez Delcourt, on se disait : « S'ils ne comprennent pas, tant pis pour eux ! ». C'était vraiment pas la question.

Pour revenir à l'éditeur : on s'est retrouvées avec comme l'équivalent du premier tome sur Internet et on s'est dit que ça serait le fun de faire un livre. On l'a proposé à La Pastèque, qui était plutôt intéressée. On a lunché. Mais ils voulaient faire un gros tome avec tout, comme l'intégrale, alors que nous, on voulait une série. Ils voulaient un beau livre avec de la couleur. Et nous, on voulait quelque chose de pas cher, sur du papier

[481] Né à Montréal en 1980, Chrisostome est Québécois, mais a grandi en France après ses dix ans, pays où il se forme à la bande dessinée, étudie et travaille.

cheap, à la *Archie*. On a fini par faire une intégrale mais elle reste pas chère[482]. C'est un livre de toilette, *L'Ostie d'chat*, pas un beau livre.

On a imprimé trois copies de toutes les pages qu'on avait déjà dessinées, pour le faire lire à du monde, pour voir si ça se tenait en livre papier. Iris en a envoyé le PDF à Lisa Mandel, et moi je l'ai fait lire à Boulet, quand j'étais chez lui. Il a trouvé ça super bon et m'a dit qu'on devrait le proposer à Shampooing.

Nous, on était comme « Shampooing ? Delcourt ? Pourquoi ? ». Mais en même temps, c'était un peu comme un rêve. C'était la collection de Lewis Trondheim, qu'on lisait depuis des années. Et puis se faire éditer par un éditeur français, pour un Québécois, c'est comme un rêve, ne serait-ce que pour les avances. Les avances sont faramineuses, comparé à ici. Mon livre chez Mécanique générale, c'était 1000 $; pour le premier tome chez Delcourt, c'était 12 500 € ! Alors… Il fallait le diviser en deux, mais on avait quand même trois tomes ! Et les euros valent plus que l'argent canadien. Bien sûr aussi, la distribution est vraiment plus grande : c'est pas juste le Québec mais toute l'Europe francophone. J'étais confiante que ça se vendrait bien au Québec, mais là, ça allait plus loin.

Boulet a écrit un email à Trondheim, avec le PDF. J'ai jamais pu voir ce qu'il a écrit ; il a refusé que je le lise. Après une couple de journées, je suis allée voir dans mes spams, et il y avait un email de Trondheim. On s'attendait un peu à dealer mais son message, c'était :« Okay on y va, on va le publier ! ». D'ailleurs, c'est lui qui nous a dit qu'on ne touchait pas le langage, qu'on laissait tel quel.

Oui. Si tu peux revenir là-dessus, car c'est évoqué dans *Trip*.

Iris avait déjà eu une expérience avec un éditeur français. Et il lui avait demandé de faire un lexique. Et je crois qu'il venait de sortir en France un livre avec un lexique… Je me rappelle plus c'était quoi le livre… Mais il y avait des astérisques pour expliquer et je me disais : « Voyons donc… C'est donc bin ridicule ! ». Cette fois-ci, c'est Trondheim qui nous a dit directement : « On ne fait pas de lexique. », et on était comme « Super, parce qu'on n'en voulait pas ».

On l'aurait fait s'il nous l'avait demandé, parce qu'on sait que, parfois, les Français ont de la misère avec le dialecte québécois. Mais finalement, on a pas eu besoin de poser la question, ce qui est très bien.

[482] L'intégrale de 512 pages est vendue 25,50 €.

Guy Delisle m'a dit qu'une différence qu'il a vue entre ses publications à L'Association et chez Delcourt, c'est notamment sur sa diffusion au Québec, Delcourt ayant une plus grande force de frappe à l'étranger. Toi, c'est différent car tu étais publiée au Québec. Mais est-ce que, paradoxalement, tes livres « français » ont été mieux diffusés ?

Je ne dirais pas ça. Je pense que c'était vrai encore quelques années avant, mais en 2012, la bande dessinée québécoise était en plein essor. *L'Ostie d'cha*t s'est plus vendu que mes livres québécois, mais c'est le territoire français qui a fait la différence. Je ne me rappelle plus très bien des feuilles de ventes, je dois t'avouer. Mais j'ai pas l'impression qu'à l'époque où c'est sorti, il y avait une si grande différence au Québec.

Au niveau de la réception, j'imagine que tu as échangé sur cette série avec des Français, que tu l'as dédicacée à Angoulême ou ailleurs. Comment était-elle reçue ? Y avait-il des choses qui revenaient chez les lecteurs ?

On l'a signée à deux à Angoulême, une fois. C'est tout. On n'a pas fait de tournée. Quand on était en France séparément, on pouvait signer *L'Ostie d'chat*. Mais au milieu d'autres livres, c'est dur de penser les livres en vase clos.

Ah si ! Une fois, j'ai dédicacé dans une foire du livre à Bordeaux, L'Escale du livre, c'était pas vraiment mon public, les gens ne connaissaient pas. Mais j'ai quand même vendu une couple de *L'Ostie d'chat*. Il y a un homme qui l'a acheté, l'a lu le soir et est revenu le lendemain en me disant : « Il y a une expression québécoise que je ne comprends pas ! Est-ce que vous pourriez comme me traduire, s'il vous plaît ? ». Il a ouvert le livre et m'a pointé l'expression en question. C'était « Chow mein », c'est un plat chinois ! Dans le contexte, c'était assez évident. Mais il a dû se dire : « Bon, c'est une BD québécoise, ce doit être une expression québécoise ».

Pour sa défense, le chow mein c'est une grosse référence à un film québécois[483]. Des références de ce genre, il y en a une couple comme ça. Par exemple, à un moment, Jean-Sébastien dit à sa nouvelle copine, qui est Indienne : « T'as de la neige dans tes

[483] Ne trouvant aucun Québécois ne reconnaissant le film culte en question, j'ai interrogé Zviane qui a explicité : « ça vient de *L'Assassin jouait du trombone*. Le personnage dit "il m'a fait pardre ma free game !" Dans *L'Ostie d'chat*, le personnage s'appelle Gildor (comme le nom de l'acteur, Gildor Roy), mais il dit "chow mein" à la place de "free game". Pas sûre que beaucoup de gens ont catché la référence !… » (courriel du 29 septembre 2025). L'incompréhension du mot n'est donc pas tant lié à cette référence qu'au terme chinois.

mitaines. ». Ça aussi, c'est une réplique d'un film culte québécois, *La Guerre des tuques*, mais c'est pas grave si tu l'as pas.

Puisque tu as travaillé avec des éditeurs québécois, tout de même distribués en Europe (dès le début pour La Pastèque, assez vite pour Pow Pow), peux-tu me décrire un peu les différences de relations ? Même s'il y a aussi la différence entre un éditeur de proximité, alternatif, et un des plus gros éditeurs du marché.

C'est forcément plus difficile quand c'est par email. Luc [Bossé, de Pow Pow], on habite la même ville. Pour Delcourt, c'est d'autant plus marqué que pour tout ce qui est graphisme, ils engagent des compagnies de sous-traitances. Donc, dès qu'on avait des questions sur le graphisme, il fallait passer par un intermédiaire.

La communication était plus difficile. Ça n'allait pas créer de problèmes, mais c'est moins agréable que de travailler avec quelqu'un en qui on a 100 % confiance. Et Luc est très très très transparent, ce qui n'est pas le cas avec une grosse boîte. Mais on a toujours eu de super bons rapports avec Delcourt et ceux qui nous suivaient là-bas. Quand on allait à Angoulême, on rencontrait pour la première fois ceux avec qui on travaillait. Puis on les voyait deux jours, c'est différent.

Une chose avec Delcourt, c'est que j'ai l'impression que pas mal de monde achetait le livre parce que c'était la collection. Ils ne nous connaissaient pas et se disaient : « Ah je vais découvrir ! ». Alors que chez Pow Pow, quand on va à Angoulême maintenant, on a un public qui nous connaît, qui a ses auteurs préférés, qui sait ce qu'il veut. Cette année [2023], j'étais surprise de voir à quel point j'ai eu beaucoup de libraires qui sont venus me voir : j'en ai au moins quatre qui sont venus me parler de *Football-Fantaisie* ! Ça dit quelque chose aussi de comment Pow Pow s'implante peu à peu dans les librairies en France.

***Football-Fantaisie* est un gros livre expérimental, tout en couleurs, assez risqué, qui a eu des Prix au Québec, une belle presse en France, notamment une page dans *Libération*. Peux-tu me parler de ça ? C'est sûr que la langue n'est plus tant un sujet ici. En faisant une langue nouvelle, tu élimines ce problème.**

Ou alors j'en crée un autre ! Cette interview, c'est drôle, car j'ai vraiment énervé Facebook. Pas les Français, je pense… Mais les Français de Facebook, c'est seulement un type de personne.

Je n'ai pas choisi le titre [de l'article de Libération : « J'avais un fantasme, faire un livre avec des fautes d'orthographe »] ! Quand je l'ai vu en vrai, je me suis dit comme : « Ah, pourquoi elle a mis ça ? ». C'est très provocateur et le livre est provocateur. Donc ça me plaît mais ça met l'accent sur quelque chose qui est vraiment pas le cœur de *Football-Fantaisie.* C'est ça que je trouve un peu dommage.

Mais après… *Libération*, wow ! Je ne m'attendais pas à ça. C'est un article très complet dans un grand quotidien. Mais je pense que Marie Klock[484] a vraiment pogné quelque chose avec le Québec. Elle était venue la première fois pour un festival de musique, pis elle était sous le choc de Montréal. Ici, la limite entre l'*underground* et l'*overground* est sans doute plus floue qu'en France. En bande dessinée, il y a moins de *star system* : même ceux qui vivent professionnellement de la BD continuent à faire des fanzines en parallèle. C'est comme normal, tandis que c'est plus séparé en France, j'ai l'impression.

Cette distinction se maintient dans le temps ? Dans son essai sur le fanzine au Québec, Izabeau Legendre explique justement que dans les années 1980, on ne peut pas parler d'*underground* ou BD alternative au Québec, car il n'y a pas de *mainstream.* C'était comme si toute production québécoise était alternative par rapport à ce qui vient d'Europe et USA. C'est un peu moins le cas quand même, non ?

C'est sûr, ça a bougé. Mais moi j'ai publié un fanzine par exemple. Je le tirais à 500 exemplaires, c'est pas très loin des mille exemplaires de plusieurs de mes livres. La différence est pas si marquée, c'est pas des tirages si loin des uns des autres. Et tu peux gagner plus d'argent en autoéditant, parfois. Surtout qu'avec les moyens d'aujourd'hui, la qualité d'impression est très bonne, même sur de petits tirages.

Cette proximité fait que le milieu, c'est vraiment le fun parce que, quand il y a de nouvelles personnes qui poppent là-dedans, c'est assez facile de s'insérer. J'ai trouvé que la France, c'était plus hiérarchisé, dans le domaine de la bande dessinée. Je ne sais pas si c'est comme ça dans d'autres domaines, mais probablement.

Pis aussi, j'ai rencontré des jeunes Françaises dans un salon à Montréal et leur première question c'est : « Où tu as étudié ? ». Comme si l'école, c'était vraiment important, que c'était le niveau 1, puis tu as un niveau 2… Il y a des gens qui ont 50 ans,

[484] Marie Klock est une musicienne et chanteuse qui écrit parfois pour *Libération*, notamment sur la bande dessinée.

ont fait carrière dans n'importe quoi puis commencent à faire des fanzines tout d'un coup. C'est plus *low profile*, moins glamour si tu veux.

Tu me disais que ça l'est de plus en plus, quand même…

Oui mais non ! Il y a un succès d'estime qui est plus présent. Mais glamour… je dirais pas, là.

J'ai du mal à imaginer le milieu de la BD français comme glamour : Angoulême, c'est pas Cannes !

Justement ! Là, je suis en train de changer de carrière. Je mets mon pied dans le monde du cinéma, qui est un autre monde, complètement. Le rythme de production est plus chaotique, il y a plus d'argent en jeu, il y a plus de risques à prendre, il y a beaucoup de séduction. C'est pas mal moins zen. Là, le glamour existe, je le vois, même au Québec : souvent, j'ai l'impression de parler à des masques. Et je trouve qu'on est tellement mieux dans un monde sans glamour, dans la bande dessinée.

Entretien réalisé par
Zoom le 2 novembre 2023
corrigé et complété par courriel
en janvier 2025

XIII. Entretien avec Simon Labelle et Charles Montpetit

Les questions ont été envoyées par courriel ; elles se trouvent ci-après. Les auteurs y ont répondu en un bloc de texte. J'ai fait le choix de ne pas reproduire l'intégralité des pièces jointes évoquées, mais les plus significatives.

1/ Comment avez-vous rencontré votre partenaire et décidé de créer un fanzine pastiche ? Étiez-vous déjà actif dans le milieu de la bande dessinée québécoise ?

2/ Connaissez-vous le tirage du fanzine original ? A-t-il été vendu au Québec avant d'être envoyé à *Spirou* ? Et si oui, comment : de la main à la main, en festivals, par dépôt en librairie ?

3/ Comment a-t-il été décidé de l'envoyer à *Spirou* ? Pensiez-vous à ce moment-là que ce pourrait être publié ?

4/ Combien de temps M. Martens a-t-il mis à répondre ?

5/ Avez-vous été payés pour cette publication ?

6/ En recherchant dans la presse québécoise, je n'ai pas vu d'articles évoquant cette publication. Avez-vous cependant eu un écho à cette publication dans *Spirou* ?

7/ Pouvez-vous me raconter comment vous l'avez vécu à titre personnel ? Mais aussi, qu'elles ont été les réactions potentielles autour de vous (notamment dans le milieu de la bande dessinée) ?

8/ Il ne semble pas qu'il y ait eu d'autres publications de vos mains dans *Spirou.* Est-ce que cela a été envisagé ? Avez-vous envoyé des planches ?

9/ Au rang de la postérité, je note qu'un rare journal de BD québécois, lancé en 1995, s'appelle *Pignouf*, savez-vous si son créateur le fait en hommage direct à votre parution ?

Pas de problème pour répondre à vos questions, mais tout d'abord, une précision : en 1976, quand nous avons commencé à parodier des séries de *Spirou*, nous étions des gamins en train de faire nos études en Communications (un terme fourre-tout quand on n'a pas encore choisi une carrière en radio, en télévision, ou un milieu connexe). Nous n'avions pas de plan de carrière. Ce qui suit doit donc être compris comme le fruit d'un passe-temps ludique, exempt de professionnalisme ou même de sérieux en général.

Vous demandez comment nous nous sommes rencontrés : amis d'enfance habitant à quatre rues l'un de l'autre, nous nous sommes tous deux enrôlés au Service d'information et de publicité (SIP) du Collège Jean-de-Brébeuf, un projet étudiant consistant à publier chaque jour l'*Info 2666*, une feuille de chou traitant du menu de la cafétéria et des petites annonces en vrac. Quand c'était notre tour, nous le faisions façon *Mad Magazine*. À part ça, il y a eu quelques publications dans *Mainmise* (Charles), *Baloune* (Charles et Simon) et *Dimanche-Matin* (Charles), mais rien de bien significatif. On n'essayait pas vraiment.

Pignouf, donc, c'était strictement pour le fun. Nous lisions *Spirou* depuis des années et nous aimions bien les séries, sauf que nous étions de plus en plus difficiles, et trouvions que ça sombrait un peu dans la formule (en fait, c'était probablement juste nous qui devenions plus vieux). Juste comme ça, nous avons créé quelques parodies pour nous faire rire l'un l'autre. Petit à petit, nous avons monté un numéro complet en mélangeant les tâches : dessin, scénario, décors, mise en page, nous n'arrivons même plus à départager qui a fait quoi. Et nous avons envoyé le tout… au Courrier des lecteurs de *Spirou*. Pas en tant que soumission. En tant qu'opinion.

Le rédacteur en chef de l'époque, Thierry Martens, nous a écrit quelques lignes (voir pièce jointe **01**) pour nous dire que notre envoi l'avait amusé, mais que, malheureusement, il ne pourrait pas le publier sous forme de supplément au journal, vu que l'espace consacré aux encarts était à l'époque monopolisé par *Le Trombone illustré*, le « journal pirate » indépendant mis sur pied par Franquin et Delporte. Point. Ça nous a bien déçus, pas tellement parce que *Pignouf* ne serait pas publié (nous ne l'avions pas espéré), mais parce qu'il était clair que la rédaction n'avait rien compris à notre démarche. Nos commentaires de lecteurs venaient de s'arrêter là, les auteurs ne les verraient jamais.

Pour éviter que ce soit une perte totale, nous avons photocopié le tout à 200 exemplaires et les avons distribués dans notre entourage à 1 $ pièce (le minimum pour couvrir le coût d'impression). Or, il se trouve qu'un salon de la BD se tenait à l'université de Montréal à ce moment, et que Peyo y était l'invité d'honneur. Nous y avions notre table de vente de *Pignouf*. À un moment, Peyo sort d'une salle de conférence et marche d'un pas pressé, entouré de gens, vers la sortie. Charles réussit à s'approcher et lui offre gracieusement un exemplaire. Peyo s'arrête, survole les pages et dit tout de suite : « J'en prends dix ! » C'est comme ça que *Pignouf* a commencé à circuler en Belgique.

Deux semaines plus tard, nous recevions une lettre express de Franquin (**02**). Il nous a expliqué que le *Trombone* ferait relâche pour deux semaines en août, et qu'il s'était arrangé avec *Spirou* pour que *Pignouf* « remplace » toute son équipe (**03**). Quelques jours plus tard, suivait une lettre de Martens, heureux de nous apprendre la nouvelle (**04**), à un bémol près : il ne pouvait pas accepter notre parodie d'une annonce récurrente de la Gendarmerie (**05**). Pas grave, nous avons accepté quand même (**06**). Il nous a aussi invités à lui envoyer autre chose, tout comme le *Trombone* (**07**). Et puis, le *Trombone* a abruptement pris fin, et tout s'est arrêté là.

Pour le paiement, voir la lettre de Martens.

Pour les échos dans la presse québécoise, il n'y a eu que le bulletin *BDK* 17-18 de Michel Ouellette (08), suivi 20 ans plus tard du fanzine *Requin Roll* 5 de Steve « Requin » Johnson (09), qui a également marqué notre 40e anniversaire dans son blog Comicorama. Oh, et puis, une mention dans le Répertoire des publications *de bandes dessinées au Québec* de Michel Viau en 2000, ainsi que dans son livre *BDQ* en 2022 (**10**). Si nous avions voulu faire mousser l'événement, nous aurions certainement pu envoyer un communiqué aux médias, mais ça montre bien que nous avions déjà l'esprit ailleurs, si incroyable que cela puisse paraître.

Pour ce qui est de « l'autre *Pignouf* », aucun rapport, d'ailleurs nous leur avons écrit un petit mot à ce sujet (**11**), qui est resté sans réponse.

Après *Pignouf*, Charles est devenu directeur artistique (et dessinateur occasionnel) pour la revue jeunesse *La Puce à l'oreille* (à laquelle Simon a aussi collaboré), puis il est passé à l'écriture de livres jeunesse (en illustrant entre autres un album en 2005, ainsi qu'un manuel d'écriture d'Élisabeth Vonarburg en 2013), après quoi il est devenu activiste environnemental, ce qui lui semblait un peu plus important par les temps qui courent. Simon, lui, a été illustrateur et graphiste, tout en développant en parallèle des

projets de BD qui n'ont jamais été retenus. Il a essayé la littérature, avec une nouvelle publiée (en anglais !) chez *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine* (1981) et une autre, « Le suicide de la Déesse », chez *Solaris* (2000). Cette dernière a servi de base à la réalisation de la BD du même nom, finalement publiée en 2010 et récompensée par le Prix Bédélys. Pour la suite… http://simonlabelle.com

Entretien réalisé par courriel entre
le 6 et le 12 août 2024

Ci-après, quatre courriers sur la publication de *Pignouf* dans *Spirou*, trois de Martens (dont un de quatre pages) et un de Franquin. Tous sont tirés des archives personnelles de M. Montpetit.

La fausse publicité sur la gendarmerie belge, censurée dans la version *Spirou*.

spirou

REDACTION:
97, RUE DE LIVOURNE, 1050-BRUXELLES
(02) 49.90.70

Ch.Montpetit

le 19 avril 1977

Cher ami,

Nous avons pris connaissance de ton numéro de Pignouf qui nous a beaucoup amusés. Il y a beaucoup de travail et de gag là-dedans et nous aimerions bien , pour notre part, le publier peut-être en supplément de Spirou.
Le gros problème actuel est le Trombone Illustré qui supprime provisoirement tous nos suppléments.
Nous espérons cependant qu'ultérieurement, nous pourrons faire cette étonnante réalisation et la présenter plus en détail pour nos lecteurs.

Bien à toi,

Th.Martens

ABONNEMENTS: EDITIONS J. DUPUIS, FILS & CIE., SERVICE ABONNEMENT, 39, RUE DESTREE, 6001-MARCINELLE
(07) 36.40.80 · C.C.P. N° 3621.59



ILLUSTRÉ

dans la cave du
97 rue de Livourne
1050 Bruxelles
tél 6499070 ext. 19

31 mai 1977

Chers amis d'au delà des mers (en français : dear pen pals),

Comme j'ignore auquel des deux, Charles ou Silab, il est préférable de s'adresser, j'écris aux deux.

Avant tout, je vous précise que le Trombone Illustré et Spirou, bien qu'agrafés ensemble, sont indépendants l'un de l'autre et n'engagent pas mutuellement leurs responsabilités ; on loge sous le même toit mais on ne partage pas le même budget. Ensemble mais séparés. Toutefois, comme le Trombone prendra au mois d'août (août pour l'Europe ; je ne sais pas avec quel retard vous parvient Spirou là-bas) quelques vacances, on s'est arrangés avec Martens, de Spirou, pour qu'en deux semaines votre sublime Pignouf soit inséré à notre place.

C'est Peyo qui nous a rapporté votre œuvre, et les gars, vous nous avez donné un joyeux moment de rigolade. On vous en remercie. C'est le pastiche le plus réussi que nous ayons vu, y compris ceux, pourtant assez drôles, d'ACTUEL en France.

Est-ce que ça vous dirait de nous envoyer des textes ? Pour les dessins, on a toute une équipe de surhommes, encore qu'on est toujours à l'affût de génies inconnus. Ce qui nous manque le plus, c'est du bon texte marrant. Si vous avez ça dans vos tiroirs... Remarquez, si vous voulez inventer des trucs spécialement pour nous, on n'a rien contre.

Inutile de préciser que nous rétribuons nos collaborateurs avec joie (et aussi avec des francs belges).

A. Franquin

A bientôt ?

Maurice Tillieux

M.MONPETIT

spirou

REDACTION:
97, RUE DE LIVOURNE, 1050-BRUXELLES
(02) 49.90.70

1 juin 77

Cher Ami,

Une bonne nouvelle, enfin : PIGNOUF sortira en deux suppléments de 16 pagettes dans les SPIROU 2053 et 2054 des 18 et 25 août.Je vous en enverrai des épreuves sitôt imprimé (courant juillet).
Le problème essentiel se situait au niveau du TROMBONE qui, par son coût élevé, représente pratiquement notre seul supplément hebdomadaire actuel. (J'ai déjà eu très difficile à obtenir et maintenir un poster toutes les ~~xxxxx~~ quatre~~x~~ semaines environs.)Notre programme en supplément est donc lourdement freiné par cette tentative, provisoire ou non. Plus~~x~~ de Découvertes ou de Classiques pendant plusieurs mois.Nous aimerions aussi placer en supplément certains APACHE et les lauréats du concours LA CUISINE EST A VOUS, c'est provisoirement bloqué.

Pour PIGNOUF, compte tenu du fait que cela repose sur une certaine conception de SPIROU et qu'il y a évolution (changement de couverture,etc), le temps jouait contre. En ttendant que les résultats du référendum déterminent la conduite à tenir pour le TROMBONE, une relâche de quinze jours a été obtenue où l'on pourra placer PIGNOUF dans le creux.

Nous avons tout repris (poster recto et verso inclus, ainsi que votre lettre "dessinée" qui nous semble une bonne présentation à mettre en parallèle avec un petit texte de M.ARCHIVE qui resitue dans le temps cette initiative) à l'exception de la "publicité gendarmerie". Pas qu'elle ne nous semble pas drôle...mais il existe une déontologie tacite entre journaux et annonceurs publicitaires. Aucun de ces deux groupes n'influe réellement sur l'autre.Le journal loue des espaces à des annonceurs qui sont libres d'y faire passer tous messages (dans certaines limites morales ,bien sûr, et compte éventuellement tenu du public du journal : par exemple, pas de réclame pour du tabac, des spiritueux,etc... dans SPIROU).
Cette location aide le journal à se vendre en dessous de son prix réel de coût...ce qui lui permet de conserver le maximum de lecteurs. Les annonceurs n'interviennent pas plus sur le contenu du journal que le journal n'intervient sur le contenu des annonces...

Dans le cas cependant où l'on imite, par gag, le graphisme d'une annonce pour passer un message contraire, on risque de très gros et coûteux ennuis.
(Une expérience semblable il y a une dizaine d'années a coûté au journal plusieurs millions de francs belges de contrat publicitaire

ABONNEMENTS: EDITIONS J.DUPUIS, FILS & CIE., SERVICE ABONNEMENT, 39, RUE DESTREE, 6001-MARCINELLE
(07) 36.40.80 - C.C.P. N° 362159

dénoncé plus l'insertion à nos frais d'un supplément de 16 pages consacré à la gloire de l'armée. Delporte et Jadoul avaient en effet imité la présentation des annonces "armée belge" qui passaient régulièrement dans la presse des jeunes pour faire une annonce gag, illustrée de vieilles gravures, selon la même mise en page, mais conseillant l'engagement dans les forces sous-marines.)

Par contre, nous avons beaucoup apprécié la satire des publicités maison ! C'est bien tapé...comme tout le reste de ce petit fascicule fort bien observé : variations de styles de dessins, problèmes techniques et de rognure, titres gags,etc...Il y a vraiment à relire.

Je serai d'ailleurs heureux d'avoir éventuellement d'autres projets de votre part, soit en carte blanche, histoire complète,etc...
On peut difficilement juger le graphisme sur PIGNOUF, dont les faiblesses peuvent être inhérentes aux difficultés de se plier aux divers styles caricaturés.
Voyez la lettre type ci-jointe.Commencez par de courts projets que l'on puisse mieux juger de votre talent personnel.(La satire est parfois plus aisée que l'oeuvre personnelle !)

FACTURATION.
Pour ces deux suppléments un global de 16.000 FB est prévu, soit 500 FB la pagette, ce qui est le prix habituel de nos découvertes Dupuis.

Il y a un problème, comme pour tous nos collaborateurs étrangers : le précompte fiscal.
La Belgique retient sur le global mensuel versé :

10 % pour moins de 5000 FB
15 % pour 5001 à 10000 FB
20 % pour 10001 à 15000 FB
25 % pour 15001 à 20000 FB
30 % pour 20001 à 25000 FB
35 % pour les sommes mensuelles supérieures à 25.001 FB

En fait, cette retenue fiscale est remboursable pour les ressortissants de quelques rares pays européens (France,etc) ayant signés des pactes d'accords fiscaux et ce contre présentation de diverses paperasses qu'ignorent la plupart des contrôleurs fiscaux!

Comme je suppose que vous partagerez moitié-moitié, je vous joins quatre bons jaunes (deux pour chacun) vous permettant facturation (voir point 9 lettre ci-jointe) chacun de 4000 FB en juin et autant en juillet.Ce qui permet de tomber dans le minimum de précompte.
Attention : les factures doivent bien se faire mensuellement car si ~~xxxxxx~~ la totalité des 8000 FB chacun vous était versé le même mois, la comptabilité serait obligée de vous retirer 15 % au lieu de 10 %.

Faites donc deux facture chacun.L'une datée de juin ,l'autre de juillet, et demandez éventuellement encore par un petit mot à part (si vous envoyez les deux factures ensembles) que ces deux versements se fassent à un mois de distance l'un de l'autre.

J'espère que c'est assez clair.

Une dernière petite chose : j'ai eu l'occasion de voir à Angoulême au début de l'année et à Bruxelles en mai, une exposition sur la B.D. canadienne (présentée je crois là-bas à TERRE DES HOMMES).Nous sommes toujours à priori intéressé par les jeunes graphistes pouvant ACCROCHER ET INTERESSER notre public.(Ce qui n'est pas toujours facile car notre public a des goûts généraux assez fixé...et ce qui ferait un succès là pour un AUTRE public ne marche pas toujours ici.)
J'ai été assez déçu. Pour résumer ce qui était présenté, cela donnait l'impression de gens suivant, avec retard, des modes déjà dépassées mais n'ayant pas d'originalité, de fonds personnel.
Trois écoles en quelque sorte :
-le sous-underground américain avec tout ce que cela entend de laideur, de vulgarité, de maladresses (voulues ou non);
-quelques disciples des super-héros américains;
-un groupe se rapprochant des recherches esthétisantes et coloriées de la mauvaise époque de PILOTE, au détriment du récit (inexistant) avec abus de mises en pages éclatées, décomposées, intellectualisantes.

Assez curieusement, ce qui semblait le meilleur dans l'ensemble était un certain Alber Chartier , planches apparemment récentes, mais qui semble dénoter un âge certain...Ses gags d'Onésime n'étaient pas sans charme quoique faisant songer , côté graphisme et gags, au "BICOT" de Branner avant guerre (Winnie Winkle en fait).
Les planches réalistes d'illustration d'un roman canadien avaient un certain charme vieillot...un peu le réalisme naïf et rugueux d'avant 1940 (encore particllement représenté par L'Epervier Bleu) chez nous).
Bien sûr, cela reste insuffisant à SPIROU.

Nous cherchons toujours : peut-être y a-t-il mieux sur place non représenté dans cette expo au demeurant assez décevante.? Si vous voyez quelque chose qui puisse nous intéresser, comme vous êtes aux premières loges, n'hésitez pas à nous en transmettre une coupure de presse éventuelle.

Ce que nous cherchons avant tout. Quelque chose qui serait ORIGINAL (pas d'influences trop suivies) et ACCROCHEUR (personnage pouvant intéresser notre public très attaché au héros qui fasse rêver).
Quelque chose qui soit éventuellement très CANADIEN (vraiment du terroir) tout en pouvant accrocher le plus large public international (exotisme !).Un graphisme qui soit solide et mûr.(Au niveau des Fournier, Hurtebise et autres, il y a encore trop de faiblesses de dessin, inévitables par manque de "passé B.D. Le dessin canadien se trouve à peu près à la situation où en était la Belgique entre 1945 et 1950. Malgré qu'il y ait déjà eu un début d'école belge avant 1940, les débutants de l'époque manquaient encore un peu de fonds, de métier, souffraient largement d'influences diverses et devaient recréer tous les procédés devenus routine aux USA.).Bref, quelque chose qui puisse dignement représenter le Canada dans SPIROU 1978. (Pas question de faire une aumône comme le fut le Dossier Canadien de TINTIN qui fut à peu près aussi désastreux que l'exposition suscité. On en sortait en se disant que s'il n'y avait que cela là-bas, cela ne valait guère le déplacement.)

Pas étonnant d'ailleurs que mon ami Desclez, charmant mais certainement pas le meilleur graphiste belge, compte refaire une nouvelle carrière là-bas à la suite d'autres belges plutôt méconnus ici mais qui oeuvrent là-bas (celui qui a créé un truc du nom de M.Petipois ou je ne sais quoi dont j'ai entrevu un ou deux albums au graphisme huhu...).

J(avoue que je suis toujours surpris de ne rien voir sortir de valable -à ma connaissance- du potentiel humain dont dispose le Canada avec en plus l'avantage d'être une région charnière où deux mondes se heurtent. La richesse internationale intellectuelle de la Belgique tient essentiellement à son mélange de races, à la lutte entre culture. Potentiellement, le Québec devrait être un formidable réservoir à idées...s'il ne se contente pas d'absorber les modes souvent dépassées au moment où les graphistes locaux commencent à les tenir en main.

Evitez d'ailleurs de travailler dans la mode. Il peut arriver que cela coincide avec un état réceptif du public (Peelaert et Jodelle, Touis et Sergent Laterreur, mais, vite dépassés, ils sombrent dans l'oubli ou dans le rejet par le public qui les a adoré mais enfourche déjà un autre canasson), mais cela ne mène jamais loin. L'idéal est de créer quelque chose de durable, qui passe les modes, se vende encore cinquante ou cent ans après. Même les sursauts des crises rétro n'attisent pas les gros tirages car xiiax ils ne concernent qu'un certain public minoritaire intellectualisants.

Bon, réfléchissez à tout cela et j'espère avoir un jour le plaisir de recevoir un projet solide, valable.(Et si vous voyez quelque chose d'autre au Canada, n'hésitez pas.)

Bien cordialement et bon travail !

Thierry MARTENS

spirou

REDACTION:
97, RUE DE LIVOURNE, 1050-BRUXELLES
(02) 49.90.70

Ch.Montpetit

le 17 juin 1977

Cher ami,

Delporte nous communique les diverses corrections à apporter à Pignouf. Malheureusement, toute la mise en page, l'impression films et gravure sont déjà réalisées et il n'est plus question d'y apporter des corrections qui ne sont, au demeurant, que vénielles.
Pour la réalisation de ces deux suppléments, nous n'avons pas utilisé le fanzine imprimé qui nous a été transmis par Peyo mais bien les planches originales adressées auparavant. On a dû procéder au remontage et à une présentation sur format demi-page Classiques Dupuis, ce qui donnera deux petits suppléments de 16 pagettes, un peu moins haut que les Découvertes Dupuis mais un peu plus large.
L'ensemble devrait passer remarquablement.
Pour les prix , le barême habituel est le suivant:

Classiques Dupuis: approximativement la valeur d'une demi-page (reprise: Félix de Tillieux, Ginger de Jidéhem, etc...)
Frs 500.- FB la pagette.
N.B. Pignouf nous semble entrer dans cette catégorie.

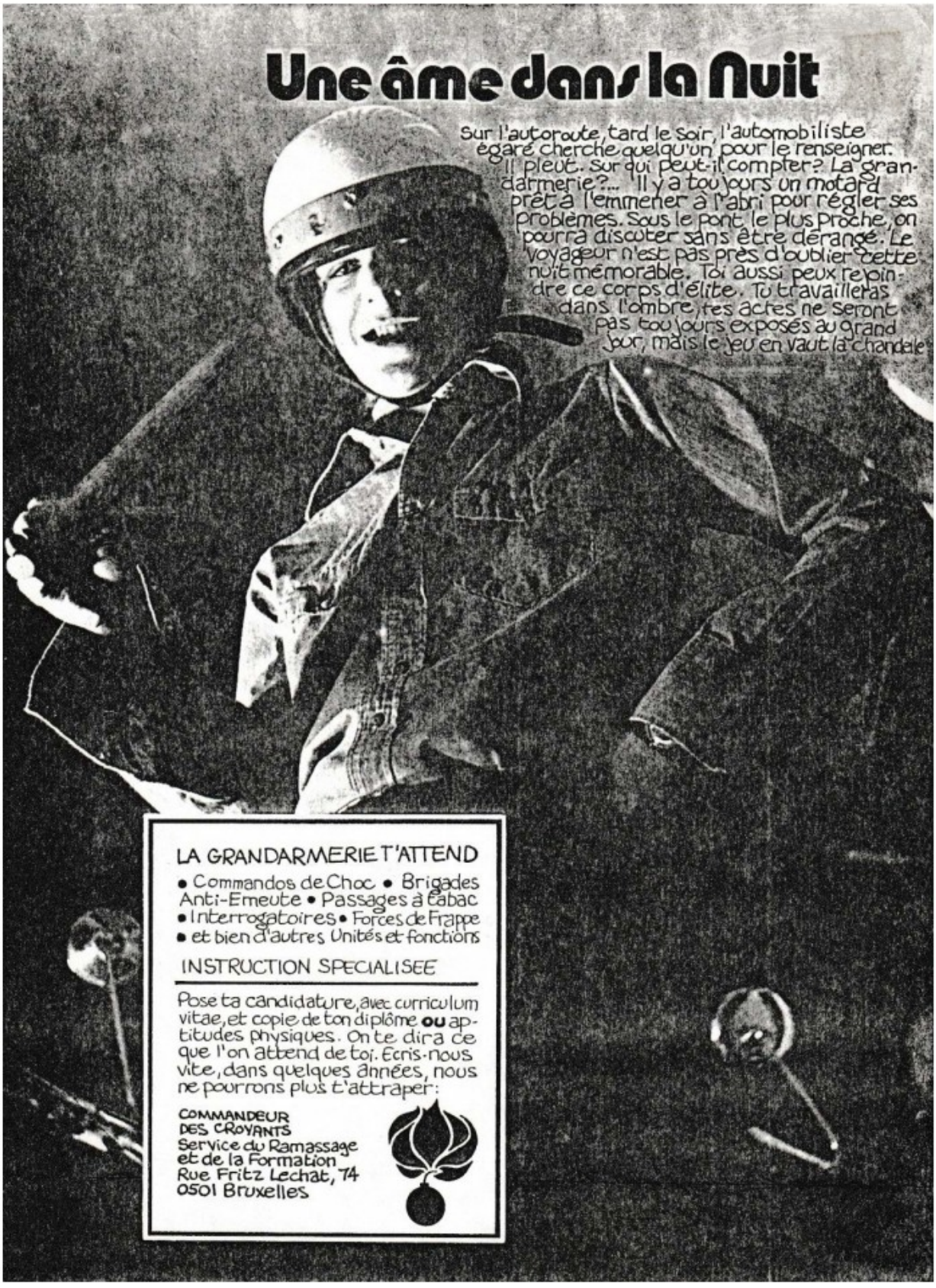
Découvertes Dupuis: scénario et dessin: 1.000 FB la planche

Carte blanche: scénario et dessin: 2.333.- FB l'ensemble.
il s'agit essentiellement d'une tribune d'essai; les meilleurs auteurs étant petit à petit recyclés vers des tarifs personnels, les auteurs semi-professionnels abordant les histoires complètes, les courtes histoires à suivre; éventuellement même carte blanche exceptionnelle : 1500 FB à 2500 FB la planche , suivant la qualité du dessin, l'intérêt par rapport à nos lecteurs et les espoirs mis en lui, + généralement 500 FB de scénario. Ensuite, suivant succès -

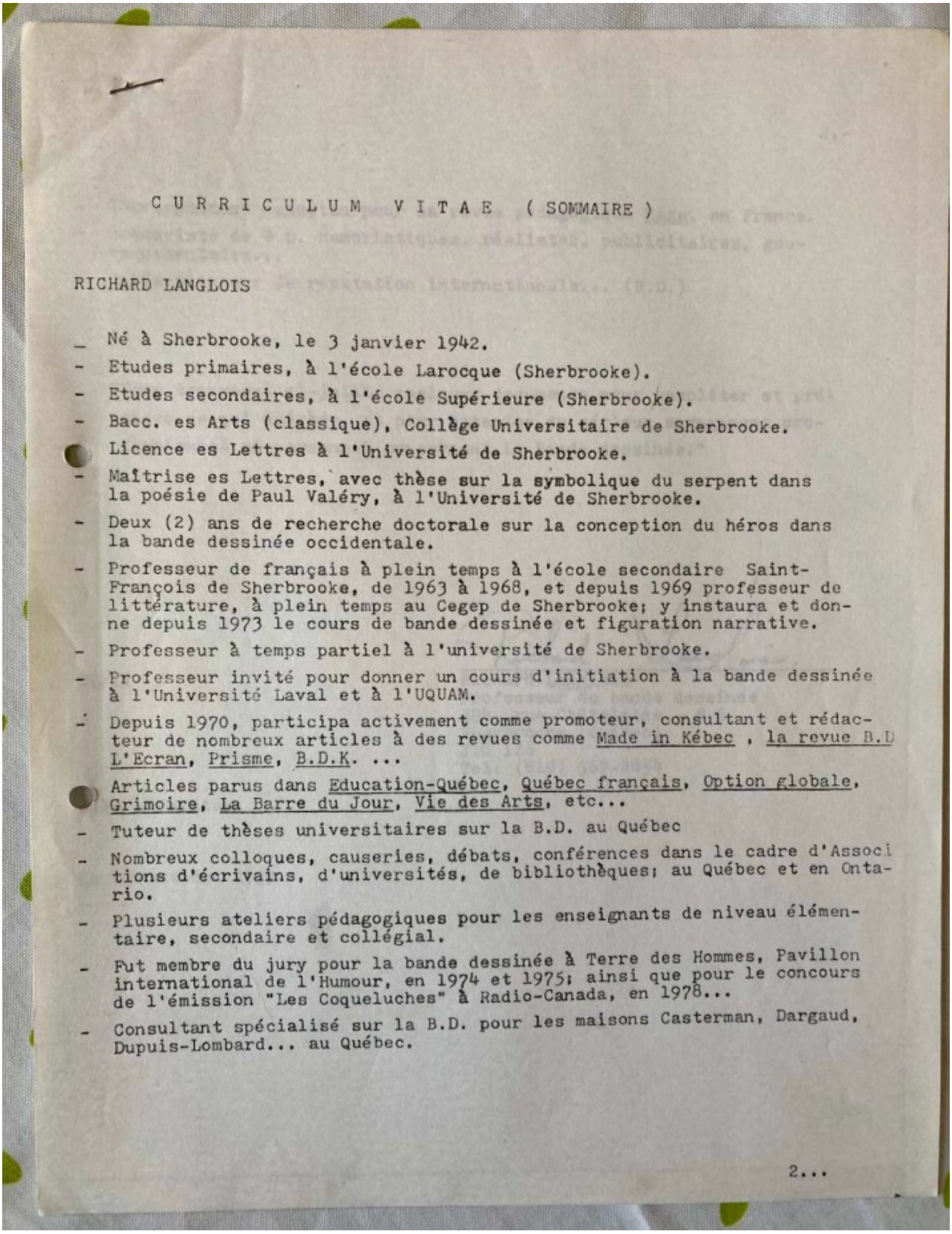
Bien à toi,

Th.Martens

ABONNEMENTS: EDITIONS J. DUPUIS, FILS & CIE., SERVICE ABONNEMENT, 39, RUE DESTRÉE, 6060 GILLY-CHARLEROI
(07) 36.40.80 - C.C.P. N° 362159


Une âme dans la Nuit
Sur l'autoroute, tard le soir, l'automobiliste égaré cherche quelqu'un pour le renseigner. Il pleut. Sur qui peut-il compter? La grandarmerie?... Il y a toujours un motard prêt à l'emmener à l'abri pour régler ses problèmes. Sous le pont le plus proche, on pourra discuter sans être dérangé. Le voyageur n'est pas près d'oublier cette nuit mémorable. Toi aussi peux rejoindre ce corps d'élite. Tu travailleras dans l'ombre, tes actes ne seront pas toujours exposés au grand jour, mais le jeu en vaut la chandelle
LA GRANDARMERIE T'ATTEND
• Commandos de Choc • Brigades Anti-Emeute • Passages à tabac • Interrogatoires • Forces de Frappe • et bien d'autres Unités et fonctions
INSTRUCTION SPECIALISEE
Pose ta candidature, avec curriculum vitae, et copie de ton diplôme ou aptitudes physiques. On te dira ce que l'on attend de toi. Ecris-nous vite, dans quelques années, nous ne pourrons plus t'attraper:
COMMANDEUR DES CROYANTS
Service du Ramassage et de la Formation
Rue Fritz Lechat, 74
0501 Bruxelles

XIV. Curriculum vitae de Richard Langlois (1979)



C U R R I C U L U M V I T A E (SOMMAIRE)

RICHARD LANGLOIS

- Né à Sherbrooke, le 3 janvier 1942.
- Etudes primaires, à l'école Larocque (Sherbrooke).
- Etudes secondaires, à l'école Supérieure (Sherbrooke).
- Bacc. es Arts (classique), Collège Universitaire de Sherbrooke.
- Licence es Lettres à l'Université de Sherbrooke.
- Maîtrise es Lettres, avec thèse sur la symbolique du serpent dans la poésie de Paul Valéry, à l'Université de Sherbrooke.
- Deux (2) ans de recherche doctorale sur la conception du héros dans la bande dessinée occidentale.
- Professeur de français à plein temps à l'école secondaire Saint-François de Sherbrooke, de 1963 à 1968, et depuis 1969 professeur de littérature, à plein temps au Cegep de Sherbrooke; y instaura et donne depuis 1973 le cours de bande dessinée et figuration narrative.
- Professeur à temps partiel à l'université de Sherbrooke.
- Professeur invité pour donner un cours d'initiation à la bande dessinée à l'Université Laval et à l'UQUAM.
- Depuis 1970, participa activement comme promoteur, consultant et rédacteur de nombreux articles à des revues comme Made in Kébec , la revue B.D L'Ecran, Prisme, B.D.K. ...
- Articles parus dans Education-Québec, Québec français, Option globale, Grimoire, La Barre du Jour, Vie des Arts, etc...
- Tuteur de thèses universitaires sur la B.D. au Québec
- Nombreux colloques, causeries, débats, conférences dans le cadre d'Associations d'écrivains, d'universités, de bibliothèques; au Québec et en Ontario.
- Plusieurs ateliers pédagogiques pour les enseignants de niveau élémentaire, secondaire et collégial.
- Fut membre du jury pour la bande dessinée à Terre des Hommes, Pavillon international de l'Humour, en 1974 et 1975; ainsi que pour le concours de l'émission "Les Coqueluches" à Radio-Canada, en 1978...
- Consultant spécialisé sur la B.D. pour les maisons Casterman, Dargaud, Dupuis-Lombard... au Québec.

2...

- Correspondant canadien pour la revue pédagogique Haga, en France.
- Scénariste de B.D. humoristiques, réalistes, publicitaires, gouvernementales...
- Collectionneur de réputation internationale... (B.D.)

"Vous trouverez ci-joints quelques documents pour compléter et préciser ce qui précède, et pour attester du sérieux engagement professionnel et personnel concernant la Bande dessinée."

Richard Langlois

Richard Langlois
Professeur de bande dessinée
394, rue Châtelaine , # 5
Sherbrooke (Québec)
J1G 1Z6
Tel: (819) 567-2454

RL/ll

Pièces jointes

Le 22 octobre 1979

Document issu de la collection de Denis Privat.

XV. Entretien avec Michel Jans, éditeur chez Mosquito

Grégoire Bouchard a une œuvre très atypique, mêlant références rétro et contenu incomparable. Très alternative, au fond. Il est d'ailleurs considéré atypique y compris au Québec. Comment es-tu tombé sur son travail ?

J'avais lu et apprécié ce qu'il avait publié chez Paquet. Quand il m'a envoyé son projet, je lui ai répondu positivement. J'en avais longuement parlé au scénariste-libraire Cric (Christophe Salomon), nous étions d'accord sur l'originalité du dessin et de l'histoire.

Ce qui me plaisait particulièrement, c'était le clin d'œil au *Secret de l'Espadon* de Jacobs, l'idée de faire une sorte de suite décalée avec un même souci maniaque du détail. Tout cela dans un Canada vintage où la bigoterie et la croyance dans les progrès de la science s'entremêlaient, c'était un beau cocktail !

Nous ne nous sommes jamais rencontrés, mais nous avons bien discuté par mail. Il a été très content de la réalisation de ces deux albums.

Tu avais donc déjà lu son album chez Paquet. Comment as-tu abordé le fait de publier un autre volume d'une série débutée chez un autre éditeur ? C'est une pratique rare dans l'édition, car souvent considérée comme difficile commercialement.

A priori, effectivement, nous ne reprenons jamais des séries inachevées. Nous avons fait cette exception, car le récit était cohérent, pouvait se lire sans avoir connaissance d'un premier volume qui par ailleurs était resté plutôt confidentiel.

Quel accueil as-tu ressenti pour les deux albums de Bouchard édités par Mosquito ? La presse a-t-elle un peu répondu ? Le public ?

Hélas, ces deux albums n'ont pas reçu l'accueil du public qu'ils méritaient… La presse BD ne l'a pas non plus relayé. Nos tirages moyens sont de deux mille exemplaires, le premier tome a à peine effleuré les mille exemplaires et le second a été encore plus bas. Nous avons donc perdu des sous…

Bouchard a-t-il pu défendre les albums en Europe (tournées, festival) ? Si oui, a-t-il été facile de lui trouver des dates et lieux ?

Nos moyens restreints et ceux de Bouchard n'ont pas permis de le faire venir en Europe. Personne n'a par ailleurs manifesté le moindre intérêt, pas même au Canada… Je crois que même là-bas il est très marginal.

Mosquito était-il distribué au Québec à l'époque ? Si non, Bouchard a-t-il pu y défendre son livre par des moyens « manuels » (vente de lots d'albums directement envoyés à l'auteur, etc.) ? Ma question n'est pas de savoir si quelques albums ont été vendus ici ou là, mais s'il existait une éventuelle stratégie pour le Québec.

Mosquito était et est toujours distribué au Québec, nous avons pu voir nos livres dans des librairies à Montréal et à Québec. Étant diffusés par le groupe Média (MDS), nous sommes présents dans la Belle Province. Comme j'ai des amis à Montréal, j'ai été attentif à ce qui se produisait là-bas et nous avons reçu de nombreux projets. Seuls deux ont été finalisés et je le regrette un peu.

Un quatrième volume des aventures de Bob Leclerc vient de sortir au Québec, chez Moelle Graphik. T'a-t-il été proposé ? Avez-vous échangé avec l'éditeur ? Comment t'inscris-tu dans cette rareté d'une même série étalée sur autant d'années, avec finalement peu de volumes (quatre) mais chez trois éditeurs différents ?

Grégoire Bouchard nous a bien sûr présenté son […] tome, mais vu qu'il faisait 272 pages, cela n'était financièrement pas jouable pour nous. À notre grand regret, nous avons dû refuser. Sa façon de travailler dans son coin sans discussion préalable ne me convient pas non plus.

Son éditeur canadien n'a jamais pris contact avec nous, les organisateurs d'un festival BD à Montréal et que nous avions rencontrés à Alger, n'ont jamais donné suite. La promotion des livres est un sport ingrat !

Enfin, ton catalogue comprend aussi Cédric Loth, un des premiers auteurs québécois publié en album en France avec *Atlantic City*. Ce n'est pas le sujet de cet entretien, mais je serais curieux de savoir comment a eu lieu votre rencontre, et comment se déroule votre collaboration. Là aussi, la réception par le public (et la perception comme « Québécois » ou non) m'intéresse.

La relation avec Cédric Loth fut relativement houleuse, le côté barge du personnage (que l'on peut mesurer à l'aune de son récit) fait que nous avons cessé toute relation après cet

album. Nous l'avions invité à Angoulême et ce séjour agité, qui nous a fourni en anecdotes hautes en couleur, ne nous a pas non plus donné l'envie de poursuivre l'expérience…

Je dis souvent que le petit monde de la bande dessinée est plein de gens qui ont un grain (et je me mets dans le lot), cela fait certes son charme, mais parfois c'est aussi difficile à vivre ! Donc la parenthèse canadienne est actuellement close, nous avons plus de relations constructives avec les Italiens et les Chinois ! Vu que nous faisons toute cette activité éditoriale bénévolement depuis trente-six ans, je ne cherche pas à tout prix à tout publier, il faut qu'il y ait des relations humaines de qualité…

Entretien réalisé par courriels,
du 18 au 22 mars 2025

XVI. Entretien avec Julien Poitras, éditeur chez Moelle Graphik

J'imagine que vous avez rencontré Grégoire Bouchard dans les fanzines de la scène SF. Pouvez-vous me raconter vos liens avec lui ?

En fait, lorsque Grégoire nous a approchés pour publier *Les rescapés de l'éternité*, les membres de Moelle Graphik le connaissaient déjà par ses publications antérieures qui ont été distribuées au Québec *(Planet Twist, Vers les mondes lointains, Le cauchemar argenté, Terminus, la Terre).* Personnellement, je le connaissais moins à travers les fanzines. L'opportunité de publier au Québec son prochain album nous est apparue d'emblée fort intéressante parce que nous étions toutes et tous en admiration devant son travail.

Bouchard est souvent évoqué comme atypique dans le paysage, à la fois inscrit dans une forte tradition tout en étant très alternatif dans son approche. Quelle place occupe-t-il dans la scène locale selon vous ?

Grégoire est en effet atypique, il est issu de la bande dessinée *underground* des années 90 (et est associé à ce mouvement), mais avec un style réaliste très léché au regard des collègues de ce mouvement. Il tranche avec l'esthétique davantage *trash* de l'*underground*. Je dirais donc que c'est surtout dans le propos qu'il est de filiation *underground*, avec des histoires incrustées dans un second degré très assumé et décapant, provoquant même, au regard de notre société « moderne ». Le décalage entre son atmosphère, et ses couleurs mélancoliques des années 50, et la critique sociale à la base de son discours est saisissant. Il rejoint alors l'intention subversive de l'*undergound*, soit de « renverser l'ordre social ou politique, les valeurs établies ».

Comment avez-vous abordé le fait de publier un autre volume d'une série débutée chez deux autres éditeurs ? C'est une pratique rare dans l'édition, car souvent considérée comme difficile commercialement.

En fait, selon ce que j'en sais, Grégoire ne considère pas *Les rescapés de l'éternité* comme faisant partie d'une série. Il voit ce récit comme indépendant. Il y a une certaine continuité, mais Bob Leclerc et son univers sont d'une certaine façon un prétexte à son

propos qui diffère des trois volumes précédents. De même, de courtes histoires parues dans *Iceberg* ont été le creuset qui a mené à la création de Bob Leclerc, mais elles restent autonomes dans leur existence et leur temporalité.

De plus, pour nous, le désir de rapatrier cet auteur majeur dans le giron des éditeurs québécois a primé. Nous publierons d'ailleurs probablement un jour un recueil des trois tomes de ce que Grégoire appelle *Le cycle de mars*. De façon additionnelle, nous allons publier en mai le prochain opus de Grégoire, *Opération Prince Québec*, qui, bien qu'articulé autour de Bob Leclerc, nous amène ailleurs en requestionnant le mouvement indépendantiste québécois et notre relation, notre histoire, avec nos voisins canadiens-anglais. C'est un album qui sera d'ailleurs de facture différente des *Rescapés de l'éternité.*

Concernant l'aspect commercial, bien qu'il ne soit pas négligeable, comme éditeur, nous accordons la priorité au fait de donner une voix à un artiste que nous considérons comme un auteur de bande dessinée majeur du Québec et de la francophonie.

C'est finalement le premier album de la série publié au Québec. Comment l'expliquer ? Vous en a-t-il parlé ?

Les structures éditoriales en bande dessinée au Québec sont assez jeunes et campées dans des politiques éditoriales où la production d'un auteur comme Grégoire n'a pas réussi à trouver sa niche. Moelle Graphik vise à pallier cette situation « en explorant des formes narratives et/ou d'expression à la marge ou jusqu'ici méconnues et en faisant connaître et reconnaître le travail d'artistes pionniers, parfois oubliés ».

Moelle Graphik, avec son ouverture à publier des œuvres qui sortent des sentiers battus, a permis à Grégoire, comme à d'autres auteurs, de trouver chaussure à leur pied et d'être publiés au Québec par un éditeur québécois.

Existe-t-il une place pour Bouchard dans le paysage québécois ou reste-t-il méconnu dans son pays ?

Grégoire est respecté par les artistes de la bande dessinée au Québec et il bénéficie de l'estime d'un public de connaisseurs. Il reste que l'aspect *underground* de son travail (dont nous parlions plus tôt) peut faire grincer des dents un public plus large. Son graphisme raffiné, ses couleurs délavées et glauques, peuvent aussi être rébarbatifs au lecteur néophyte (ou à ceux qui sont davantage accointés avec les comics américains ou le manga), de même que ses textes denses et recherchés. C'est donc une lecture exigeante,

cérébrale, que propose Grégoire. Il faut prendre le temps de plonger dans son œuvre pour pouvoir l'apprécier à sa juste valeur. Ce n'est pas un produit de consommation rapide, et les lecteurs prêts à faire le saut ne me semblent probablement pas prédominants dans le panorama actuel du lectorat en bande dessinée.

Grégoire a certainement une place dans le paysage québécois, mais il s'adresse à un public que je dirais raffiné et une reconnaissance large pourrait être tardive. Son prochain opus, *Opération Prince Québec*, qui taquine le mouvement indépendantiste québécois, pourra-t-il amener un plus large auditoire à s'intéresser à son travail ? Grégoire considère d'ailleurs ce livre comme son *opus magnum*. Nous allons certainement travailler son livre en ce sens, mais bien entendu, plusieurs facteurs conjoncturels ont un impact sur la destinée d'un livre (climat social, ouverture à la diversité, contexte politique et économique, etc.).

Avez-vous eu des liens avec les éditeurs européens de ses travaux ?

J'ai brièvement rencontré M. Jans de Mosquito à Angoulême en janvier 2024. Nous partageons tous les deux le désir que Grégoire puisse trouver son public et que sa notoriété puisse être à la mesure de son talent.

Vous envisagez un recueil des trois premiers tomes, donc.

[Oui]. Ceci dit, un recueil comme *Le Cycle de mars* sera un défi technique et commercial, on parle d'un album de près de 540 pages… J'ai en main tous les fichiers et le montage est débuté, mais il y a tout de même un travail de correction et d'uniformisation à effectuer. C'est donc à suivre.

Entretien réalisé par courriels,
le 29 mars 2025

XVII. Entretien avec Jimmy Beaulieu (*addendum* de Wandrille Leroy)

Lors d'un repas, tu avais évoqué avec moi ta volonté de garder tes droits pour l'Europe francophone quand tu signais chez un éditeur québécois non distribué en Europe, mais aussi de garder tes droits québécois quand tu travailles avec un éditeur européen. Cela te permettait de ne pas être traité en droits étrangers. Confirmes-tu ? Si oui, tu dates ça de quand ? Je dirais peut-être vers 2010 quand tu commences à être publié aussi en Europe.

Il y a plusieurs raisons, la première étant la tabelle de plus d'un tiers ajoutée au prix de vente en export. Je trouve assez absurde que mes lecteurs québécois doivent payer un tiers de plus pour douanes et transport (pas très écolo non plus) pour un livre qui peut avoir été fait à quelques rues de chez eux. Le pourcentage de 8 % ou 10 % sur le prix de détail que je touche ne tient pas compte de cet ajout sur le prix de détail en export. Si mon voisin achète *Comédie sentimentale pornographique*, je perds 2 $ et lui 6 $ en douane et mazout dans la mer.

En plus, les éditeurs tentent de nous payer un moindre pourcentage pour les exemplaires vendus à l'étranger parce que ça coûte cher, faire voyager ces petites bêtes. Ça paraît logique du point de vue de l'éditeur, mais en acceptant ça, l'auteur perd deux fois. En ajoutant la tabelle, je toucherais parfois autour de 5 % du prix payé par le lecteur alors que je pense toucher 10 %.

De plus, à mon échelle (ventes modestes), un éditeur qui exporte ne peut faire tous les festivals et bien défendre le livre auprès de la presse. Il ne peut pas aussi bien jouer le jeu à distance. Autant travailler avec quelqu'un qui aime le livre sur le territoire et qui investit dedans.

Accessoirement, je touche aussi deux avances quand je fais ça. Sur une avance de mille euros, ça fait une différence.

Il y a aussi, bien sûr, qu'en publiant en Europe, on passe notre tour de participer à l'aventure de l'édition au Québec. Une chose toujours en état d'essor fragile, mais qui nous appartient. C'est dommage, quoi.

Cette réflexion date bien de 2010. J'en avais parlé à Lewis Trondheim, chez lui ; c'est pour ça qu'il avait fait *Capharnaüm* chez Pow Pow. Je me souviens que pour

Comédie sentimentale pornographique, je voulais déjà faire ça. J'avais proposé à Delcourt de garder les droits de la version québécoise et de la version anglaise. Ils ont dit oui pour un des deux. J'ai choisi la version anglaise et c'était un mauvais choix parce que ça ne s'est jamais conclu même si trois éditeurs voulaient le faire.

***Le Temps des siestes* a ainsi bénéficié d'une double version. *A priori,* les livres sont similaires, à part la disparition du sous-titre en Europe. Est-ce une volonté des Impressions Nouvelles ? Alto n'est pas distribué en Europe. Tu as démarché l'éditeur belge avec qui tu avais déjà travaillé ?**

J'avais déjà l'intention d'essayer de publier deux versions de mes titres subséquents, et je voulais encore travailler avec Benoît Peeters. Je lui ai simplement montré le projet et on a enchaîné sur la suite.

Oui, l'ablation du sous-titre est sans doute du fait de Benoît qui ne devait pas voir l'utilité d'expliquer le livre sur la couverture. À vrai dire, j'ai oublié. C'est peut-être une erreur. Je sais cependant que Benoît voulait une quatrième de couverture un peu moins pudique que celle d'Alto. On a fait imprimer les livres en même temps, seule la couverture et peut-être la page de crédits diffèrent.

À propos de *Non-aventures/Les Aventures.* L'une est la version québécoise, l'autre la version française. J'ai pu gloser sur les différences entre les deux versions : changements de titres, variantes dans le contenu. Il y a eu la bizarrerie du Prix ACBD. Mais j'ai un doute sur un point : j'ai l'impression que *Les Aventures* est distribué au Québec ? Ça n'entrait pas en concurrence avec l'autre titre ? Est-ce ça a été discuté ?

Je vais peut-être te faire hyperventiler mais la seconde édition de *Non-aventures* (2016) contient encore plein de modifications post-*Les Aventures*. C'est, pour l'instant, en tout cas, l'édition définitive à mes yeux. Donc non, *Les Aventures* n'était pas distribué au Québec.

Sur *Rôles de composition,* j'ai interrogé Wandrille Leroy (éditeur de la version française chez Vraoum !) qui m'a dit que le projet était né avec lui pour l'édition, mais qu'il t'avait confessé que les ventes au Québec avec Vraoum ! seraient très

faibles et peu visibles. Tu as donc démarché Mécanique Générale. Cela dit, comme c'était il y a 10 ans, il confesse pouvoir se tromper. Alors, confirmes-tu ?

Oui, c'est pas faux. Le projet a beaucoup changé en le faisant, par contre. As-tu *Rôles en coulisses*, chez Colosse ? J'y explique un peu tout ça.

Les deux versions diffèrent par certains choix graphiques mineurs dans la maquette. Ils n'ont pas été imprimés en même temps, cette fois.

Échanges par messagerie instantanée
le 24 juillet 2025

En complément, voici quelques extraits d'échanges avec Wandrille Leroy, éditeur français de *Rôles de composition*, le 23 juillet 2025, par messagerie également :

« Je ne sais plus trop comment ça s'est fait, c'était il y a dix ans. J'étais en contact amical avec Jimmy depuis quelque temps. Quand on a parlé de ce projet, il m'a demandé comment [Vraoum !] se distribuait au Québec et je ne lui ai pas caché que ce serait une distribution marginale avec peu de durée de vie. Il a donc choisi de garder les droits canadiens et de [faire le livre]chez Mécanique générale. On était distribué au Québec par Flammarion et ils avaient mission de ne pas le distribuer au Canada. Leur branche québécoise n'a donc pas travaillé ce titre. […] Il a été question de faire une couverture différente pour l'édition française et puis finalement on a trouvé un terrain commun. »

XVIII. Entretien avec Delaf (I)

Ces questions ont été posées par Amélie Pialla, élève de Master LIJE, dans le cadre de son mémoire nommé *Le Processus évolutif du personnage dans la série* Les Nombrils*, de Delaf et Dubuc*. Dirigé par l'auteur de cette thèse, il a été soutenu à l'Université du Mans en 2025. L'entretien est resté inédit, il semblait intéressant de le proposer ici.

En relevant le numéro de chaque gag compilé en album, on observe un décalage avec l'ordre d'écriture. Il semble que *Les Nombrils* ont été « remontées » au moment de leur parution en album. Dans quel but et de quelle manière ce remontage était-il effectué ?

Oui, au début, on était dans une logique « une page, un gag » car la série paraissait dans *Spirou* au rythme d'une page par semaine. Puis un fil rouge est arrivé et on a dû réécrire certains gags, même en jeter d'autres qui ne trouvaient plus leur logique dans le récit. C'est pour cette raison que la numérotation est plutôt chaotique dans les premiers tomes. On y allait un peu en improvisant, mais c'était dur sur les nerfs. Puis, avec le temps, on a commencé à structurer le récit en amont et à tout écrire avant de commencer les dessins.

Il me semble que, dans un premier temps, le ton des *Nombrils* évoluait vers un registre dramatique, voire policier. Pourtant, je trouve que l'intrigue s'est par la suite resserrée sur l'évolution des personnages et le récit d'apprentissage. Qu'en pensez-vous ? La fin du tome 4 était-elle initialement prévue comme la conclusion de la série ?

Le ton policier est arrivé au tome 6, parce qu'on avait envie d'ajouter cette dimension à l'univers des *Nombrils*.

Au début, la série était plus humoristique. Et le drame est devenu plus présent au fil des albums, même s'il y était déjà par petites touches. Avec le temps, ce qui nous a de plus en plus intéressés avec la série, c'est effectivement le développement des personnages, le côté évolutif. C'était rare dans la BD à gags et ça nous passionnait de faire les deux en même temps, gags et évolution.

Non, la fin du tome 4 n'a jamais été pensée comme une fin de série. La fin d'un cycle, oui, mais pas de la série.

Vous citiez les séries télévisées comme inspirations. De 2004 à 2019, leur format a beaucoup évolué. Cela a-t-il influencé votre écriture ?

Oui, complètement ! On adorait *Six feet under*, *Sex in the City*, *Dexter*, mais aussi plein d'autres séries. Forcément, sans trop le vouloir, ça a teinté notre façon d'écrire. Les fins d'albums, notamment. On souhaitait terminer un tome comme le dernier épisode d'une saison, pour donner aux lecteurs l'envie de lire la suite, de voir la « saison » suivante.

Avec le recul, quelle place donnez-vous aux *Vacheries* dans l'univers des *Nombrils* ?

L'idée était de revenir au pitch de base de la série, sur lequel on aurait pu surfer longtemps. Mais comme les personnages ont évolué rapidement et que la série est devenue de plus en plus dense et dramatique, ça devenait difficile de faire du pur gag. Et c'était un peu frustrant car la série était conçue pour ça à la base. *Les Vacheries* nous permettaient ce retour aux sources. C'était vraiment chouette de pouvoir retrouver le plaisir de construire des gags qui n'étaient pas forcément liés à une grande histoire.

Vos dessins et mises en scène sont drôles et efficaces tout en étant parfois très *trash.* Certaines images sont choquantes, comme la tonte de Jenny, ou même le tatouage qu'elle se fait dans le dernier tome. Comment trouviez-vous l'équilibre ? Vous êtes-vous déjà interdit certains effets en pensant au lectorat de *Spirou* ?

Si cela servait l'histoire, on ne s'interdisait rien. Dans certaines limites, évidemment. On ne voulait pas choquer pour choquer. Choquer pour provoquer une émotion ou pour conduire le personnage vers autre chose, là, oui.

Le *tagline* « La vie est cruelle, et puis après ? » a toujours été notre guide. La vie est parfois cruelle, choquante, c'est une réalité qu'il ne faut pas toujours gommer. Après, le but est de poser les bonnes questions, de faire réfléchir sans donner toutes les réponses. On a toujours fait confiance aux lecteurs pour ça.

Entretien réalisé par courriel
le 16 juillet 2025

XIX. Entretien avec Delaf (II)

Cet entretien a été réalisé spécifiquement pour cette thèse par son auteur.

Tu as lu l'article publié dans *Mémoires du livre* ; as-tu trouvé qu'il présentait des manques ou des points illogiques ?

C'est très intéressant de lire ça ; car de mon côté, c'est quelque chose de très organique quand je crée. Ce n'est pas forcément très réfléchi. Enfin, c'est très réfléchi mais il n'y a pas forcément une raison très cartésienne derrière chaque décision. Parfois, j'ai pu être surpris de voir ce que ça entraînait comme conclusion. Mais j'avoue n'avoir rien de précis en tête, car ça fait déjà un moment que je l'ai lu. Il y a un côté assez fascinant à lire ça aussi, comme si j'étais un peu détaché de ce que j'ai fait, car ça fait déjà quelques années.

Tu as déjà expliqué ci et là les origines des *Nombrils*, et l'arrivée de la série dans *Spirou.* Cependant, pourrais-tu détailler chaque moment-clé ? C'est un peu au cœur de ma recherche : comment en êtes-vous arrivés à être publiés dans *Spirou* ? Quel accompagnement éditorial y a-t-il eu pour transposer la série, les dialogues et en arriver aux premières planches ?

Les Nombrils ont commencé dans *Safarir* parce que c'était à peu près le seul magazine québécois où on pouvait publier des planches de BD en étant payés décemment. On les avait contactés et la rédaction nous avait demandé un projet clef en main. On avait déjà une idée de la série mais c'était encore vague à l'époque, on était en 2003/2004 et le projet était né dans nos têtes il y a déjà un an ou deux. À l'époque, Karine n'existait même pas encore, c'étaient uniquement Jenny et Vicky ; ça semblait pouvoir faire une bonne série de gags. On a fait trois planches. *Safarir* n'en a accepté qu'une, car les autres étaient un récit en deux planches et ils voulaient des histoires en une page. Le projet a été accepté et après six ou sept pages, une par mois, on s'est demandé qui pouvait faire un album de ça.

Safarir ne faisait pas d'albums. Et au Québec, on ne voyait pas qui pouvait faire un album cartonné. Ça demande de gros moyens… Les 400 coups existaient, mais ce n'était pas leur ligne, et on avait déjà essayé de collaborer avec eux sans succès. Alors on s'est dit : « Tentons notre chance en Europe ! », mais on ne savait pas trop à qui l'envoyer.

C'est là que j'ai contacté Marc Cuadrado, qui faisait *Parker & Badger* dans *Spirou*, mais que je ne connaissais pas plus que ça. C'est un Français qui a vécu 4 ans au Québec. Je croyais qu'il y était encore mais, à cette époque, il était déjà rentré en France ! Comme il nous a dit, il a fait comme tous les Français : le quatrième hiver a été l'hiver de trop !

En tous cas, il nous a dit qu'il connaissait *Les Nombrils*, qu'il les avait lus dans *Safarir* et les trouvait peut-être inutilement *trash,* mais que ça se jouait à peu de choses et que ça valait le coup de le retravailler pour le proposer à Dupuis. Car ils cherchaient à ce moment-là des séries pour jeunes filles. Cela nous a un peu surpris, car nous n'avions jamais vu la série comme ça ! Il faut dire que je n'étais pas abonné. Ça faisait longtemps que je n'avais pas lu le journal donc j'avais une vision un peu erronée, très jeunesse. Mais Cuadrado nous a dit qu'au contraire, le journal cherchait des choses qui pourraient les brasser un peu, déranger, même si c'était entre *Cupidon* et *L'Agent 212*. Il fallait rendre des choses un peu moins *trash.* Il nous a un peu coachés pour ça, il nous a bien aidés à nous aligner. Il nous a donné de super conseils, au niveau de la langue notamment, parce que c'est sûr que le journal *Spirou* est surtout lu par des Français et des Belges. On s'est donc dit qu'il fallait mieux utiliser un français international, même si ça n'existe pas.

Donc quand vous envoyez le projet, finalement, il est déjà « adapté » ?

Oui exactement. Quand il a été accepté, c'était tel quel. Et nous, on a continué de faire des planches dans cet esprit-là. Et de temps en temps, Benoît Frippiat [éditeur chez Dupuis] nous pointait un québécisme qu'on n'avait pas en tête. C'était assez rare, mais l'exemple que j'ai en tête, c'est quand Jenny et Vicky viennent chercher Karine, je crois que c'était dans le tome 4… Elle dit quelque chose comme : « Si mes parents découvrent que je suis partie, ils vont m'arracher la tête. ». Et les autres répondent : « Mais c'est pas grave. De toute façon, tu étais due pour changer. ». Je pense que tu comprends le sens, mais ça ne se dit pas en Europe : c'est un anglicisme, donc on a mis autre chose.

Au début, c'était vraiment un dialogue avec Maryse. Sur la fin, c'était surtout moi. Et pour *Les Vacheries,* c'était complètement moi au scénario.

Une des hypothèses formulées dans l'article est qu'au fil du temps, avec le succès, la série évolue sur ce point. D'une part, vous avez plus de liberté pour « québéciser » (même inconsciemment) la série, et notamment les décors. D'autre

part, comme vous recrutez un décoriste, il investit forcément plus cet espace et y met plus de signes distinctifs.

C'est possible… Mais c'est aussi que la série devient de plus en plus réaliste. Au début, on ne sort pas beaucoup du cadre de l'école, puis on va à l'extérieur. Ça amène à montrer de manière plus nette la ville. C'est vrai aussi qu'au bout d'un moment, j'en avais un peu marre de dessiner une ville qui n'existe pas, qui est une sorte de consensus entre l'Europe et ici.

C'était donc bien une ville cherchant le consensus entre deux univers ?

Ce n'était pas une décision de ne pas montrer le Québec. Mais comme on s'était dit qu'il fallait avoir une expression sans langage québécois, j'ai sans doute fait à l'instinct une ville un peu du même type. Mais ce n'était pas non plus une règle, donc au bout d'un moment c'est ressorti : petit à petit, j'ai assumé ce côté québécois.

Pour en revenir aux référents culturels… On en a évoqué beaucoup avec Pascal : les écureuils, la boîte aux lettres. Mais il y aussi le cas, par exemple, du président des élèves du lycée : on a des délégués de classe en France, mais c'est très différent. Ça n'a pas soulevé d'échanges ?

Sur ce sujet précis, j'ai souvenir d'une discussion avec Benoît. Mais la conclusion était qu'on comprenait, avec un équivalent à peu près avec les délégués de classe. Et puis les Français et les Belges regardent énormément de séries américaines, donc ça ne pose pas vraiment de problème.

Le cas de la boîte aux lettres, c'est sans doute moi qui ai insisté auprès de Pascal plus que l'éditeur. C'est dans le tome 5… Je me gardais encore une gêne sur la localisation. Je voulais que ça reste flou, surtout. Ça ne me posait pas de problème qu'on reconnaisse le Québec ici ou là, mais j'avais envie que ce ne soit pas trop clair. Je voulais que les Belges et Français puissent se reconnaître dans la série même si ça ne ressemblait pas exactement à chez eux. Alors que si on voit « Postes Canada » sur la boîte aux lettres, là, il n'y a plus de doute possible ! J'étais mal à l'aise avec ça.

Tu parles tout de même d'avoir « moins de gêne » avec cette figuration du Québec au fur et à mesure. Peut-être que le succès a autorisé plus de liberté.

C’est possible. Mais comme je l’évoquais déjà, je pense que c’est d’abord lié au réalisme de la série qui s’est installé peu à peu. Je ne pouvais pas dessiner des choses que je ne connais pas. Je n’avais pas non plus envie de me documenter énormément : regarder, par exemple, comment sont positionnés les feux de circulation en France.

C’est un exemple marquant. Je pense aussi au pont en métal, très américain.

C’est ça. C’est un pont ferroviaire comme on en a à Sherbrooke. Il est beaucoup moins haut que celui qui a été dessiné, mais des ponts comme ça, il y en a plein ici.

La ville est globalement inspirée de Sherbrooke, car comme je disais, je dessine ce que je connais, mais ce n’est pas une reproduction de la ville. À part quelques éléments comme dans le tome 8 où Vicky est dans un café avec sa mère. Elles discutent, des clientes commentent ce qu’elles disent… Ce café-là existe vraiment à Sherbrooke, mais c’est à peu près tout. On les voit assez souvent autour d’un lac aussi. Dans ma tête, c’est un peu le Lac des Nations de Sherbrooke, mais je ne suis pas allé le reproduire. C’est à peu près ce lac mais dans l’idée, il ressemble à beaucoup d’autres.

Pourquoi avoir sollicité un décoriste, le rythme s’est accéléré avec le succès ?

C’est lié au succès, déjà parce qu’on pouvait se le permettre, mais aussi pour souffler un peu en effet. Le scénario demandait beaucoup de temps, le fait de faire du gag en une page tout en faisant s’enchaîner l’ensemble, il fallait répondre aux demandes de Dupuis qui voulait un tome par année, on a fait ça en quatre ans… Même si à la fin d’ailleurs on a fait *Vacheries 1*, tome 8 et *Vacheries 2* en un an et demi, donc ça s’accélérait. Il me fallait de l’aide pour tenir la cadence et réussir à tenir la qualité.

Comment s’est fait le choix de Pascal, qui avait quand même publié un livre appelé *Mon petit nombril* avant ?!

Oui c’est drôle, hein ? Mais ça n’a aucun rapport. On l’avait croisé sur un salon du livre à Montréal, on avait eu un bon contact. Puis Maryse m’avait dit : « T’irais pas voir son portfolio en ligne ? Il pourrait te donner un bon coup de main. ». Je l’ai fait et j’ai été assez bluffé par ses capacités. On s’est écrit, il est venu à la maison, on a discuté, on s’est entendus et on a commencé comme ça au milieu du tome 4.

Le décoriste qui le remplace, Fabio Lai, est Italien et n'est jamais allé au Québec. Comment est-il arrivé sur la série ?

En fait, on se connaissait déjà pour avoir travaillé sur la même série des *Guide junior* chez Vent d'Ouest. C'était un des créateurs graphiques de la série. Je voyais son travail, j'étais abonné à sa page Facebook et je le trouvais très bon dans des styles différents. Je lui ai demandé un test quand on a lancé les *Vacheries.* À la base, ça n'était pas prévu que je les dessine : on a fait des tests à plusieurs dessinateurs, et il s'est démarqué. Finalement, j'ai fait le premier *Vacheries* seul, et il m'a aidé sur le tome 8 [des *Nombrils*] et sur les *Vacheries* 2.

Le virage des *Nombrils* en série à suivre, quasi policière, est assez étonnant (même si ce genre de transformation se voit dans plusieurs autres séries à l'époque, sur d'autres thèmes). Est-ce tu te rappelles de quand la décision d'un mélange de gags et de récits feuilletonnant a été prise ?

En fait, presque dès le milieu du tome 1, on s'est interrogé. On ne se voyait pas faire ça éternellement, et des courriers de lecteurs nous disaient que c'était quand même dommage que ce soient toujours les méchantes qui gagnent, que Karine soit l'éternelle victime et Jenny/Vicky les *bullies*. On a cherché à donner une sorte de *happy end* en fin d'album pour Karine, et à refermer sur l'amitié pour dire que quelque part il y a une forme d'amitié – pas complètement saine, mais d'amitié qui existe – entre ces trois filles-là, en se disant qu'on verrait comment on retomberait sur nos pattes ensuite. À partir de là, on était un peu prisonniers de ça : ça nous plaisait que Karine se soit déjà un peu rebellée, et en même temps, il fallait garder le gag.

Tu parles des lecteurs. Il y a eu de forts échanges avec les lecteurs dans *Les Nombrils.* Comment cela se passait-il ? Vous receviez des lettres au Québec ?

Les lecteurs écrivaient au journal, et quand Dupuis avait un petit paquet de lettres, ils nous les envoyaient. Ils transféraient les mails aussi. Pour le coup, ils ne nous parlaient pas du tout du Québec ou autre. C'est surtout quand la série a commencé à avoir plus de suspens que là, on a reçu beaucoup de courrier : pour savoir la suite, ce qui arriverait à Mégane, etc.

Mais très vite, Facebook est arrivé, et la page des *Nombrils* est devenue le lieu d'échange. On recevait vraiment énormément de messages. Au début, on lisait et

répondait nous-mêmes. Mais on a vite dû prendre une *community manager* car on ne pouvait plus suivre du tout. C'était très dynamique, et on essayait de répondre aux questions qui ressortaient.

J'imagine que par la force du nombre, c'étaient surtout des Français.

On avait des stats précises. Je ne m'en souviens plus bien… Mais oui, c'étaient surtout des Français, puis des Belges, puis des Québécois et ensuite des Suisses et des lecteurs d'Afrique francophone.

Vous avez été coaché par Cuadrado. De ton côté, as-tu eu ce rôle de coach pour d'autres auteurs québécois ? J'ai vu de vieux travaux que tu as faits avec Jocelyn Boisvert, et je constate qu'il fait désormais une série avec Pascal Colpron. J'imagine que tu y es pour quelque chose.

De temps en temps, de jeunes auteurs viennent me voir. Ils sont intimidés. Ça me fait toujours bizarre mais je comprends. Alors, j'essaie de leur donner des conseils. Ce sont mes conseils à moi, ils valent ce qu'ils valent. Mais je me souviens de ce que ça nous avait apporté avec Cuadrado, d'être conseillé par un auteur publié. Ça fait passer des étapes, donc j'essaie tant que je peux. Si j'ai des affinités avec le travail, etc.

Pour Jocelyn, c'est un ami d'enfance. On se connaît depuis qu'on a 5 ans, on s'est rencontrés en maternelle et on a toujours eu plaisir à inventer des histoires ensemble. J'ai toujours senti qu'il voulait faire de la BD, et mon éditeur m'a incité à lui suggérer des auteurs québécois. Jocelyn avait déjà fait des romans, dont la substance de *Mort et déterré.* Il l'a adaptée pour la bande dessinée. Je lui ai présenté Pascal. Ils ont bien accroché, fait des planches tests, et voilà. Je ne les ai pas coachés plus que ça.

Coachés ou non, on se dit que *Les Nombrils* ont eu une vraie influence en ouvrant la voie à certaines libertés. Dans *Mort et déterré*, on reconnaît bien davantage le Québec, le Mont-Royal. Il y a aussi une noirceur qui a pu être autorisée grâce à celle des *Nombrils*.

Ça, je pense que Benoît Frippiat y est pour beaucoup : il avait vraiment envie de proposer des séries plus sombres, de faire évoluer des choses. Des propositions moins « jeunesse », plus « tout public » et qui peuvent être dérangeantes. Ce n'est pas grave tant que ce n'est pas gratuit. Je me souviens d'un moment où Benoît était en arrêt

maladie : nous, on continuait à livrer notre gag hebdomadaire et… Je ne sais plus si tu te souviens, mais il y en a un où la mère de Jenny est ivre sous la table, avec les bouteilles vides. Il y avait une éditrice qui suivait temporairement notre travail durant son absence et elle nous a dit : « Pour moi, ça, ça ne passe pas. Si vous voulez, vous pouvez attendre le retour de Benoît, mais je ne peux pas valider ce gag. Vous vous attaquez à l'image de la mère de famille, et je ne suis pas à l'aise avec ça. ». On s'est dit qu'on était peut-être allé trop loin. Mais finalement, à son retour, Benoît l'a validé en disant qu'il adorait. C'était encore au tome 3, je crois, donc on pouvait encore relativement facilement bouger les gags, attendre pour publier…

Tu as fait avec *Les Nombrils* une série franco-belge en étant Québécois. Puis tu as repris *Gaston*, qui est assurément une des séries les plus franco-belges qui soient. Comment t'es-tu projeté là-dedans ? De mon côté, j'ai eu l'impression, en suivant des personnes du monde de la BD en France et au Québec, de réactions très contrastées. J'ai ressenti une grande virulence en Europe, et un grand soutien, une fierté, au Québec, quel que soit le genre de BD pratiqué par les personnes.

Ah oui ? C'est sûr, ça a brassé fort. Mais j'ai toujours eu en tête que ce n'était pas contre moi, que c'était contre le principe même de la reprise. Tout n'était pas simple mais ça ne m'a pas empêché de dormir, je te dirais. Des gens estiment qu'il ne fallait pas toucher au joyau de leur enfance… Et dans un sens, je comprends bien, c'est bien correct. Moi-même, je me suis questionné. Mais Gaston, c'est ce qui m'a donné envie de faire de la BD ! Donc, quand j'ai eu cette possibilité, qu'on en a échangé avec Dupuis, je me suis dit que l'essentiel était de le faire avec le plus de respect possible.

Honnêtement, je n'ai pas vu de différence entre les retours en France et au Québec. Il y avait des Québécois très opposés à la reprise, mais c'est sûr qu'avec la force du nombre, on voyait plus d'Européens. Après, ça reste comme sur les réseaux sociaux : on voit d'abord ceux qui ne sont pas contents. Et puis, auteur de BD est un travail très solitaire. Dans son bureau… C'est pas très glamour ! Mais on est un peu préservés aussi.

La polémique, les journalistes m'en parlent toujours un peu, c'est normal. Mais c'est pas moi le sujet, je crois, c'est l'aura de *Gaston.* Ça va avec. Par contre, c'est vrai que les journalistes parlent toujours du fait que je suis Québécois. Pour *Les Nombrils* aussi, c'était toujours mentionné. Je ne sais pas trop ce que ça apporte de toujours le dire, mais ça ne me dérange pas.

Pour conclure : je disais que *Les Nombrils* est une série franco-belge, qu'en penses-tu ?

(Rires) Oui ! Pour moi, quand même, c'est une série franco-belge : c'est publié dans *Spirou*, bien sûr, mais c'est aussi au niveau du format. Le gag, ce n'est pas franco-belge, mais le 4 bandes, oui. Le format de page est pensé pour les albums cartonnés, qu'on avait en tête dès le début. Ça, c'est franco-belge !

Réalisé par Zoom
le 17 juillet 2025

XX. Comparatif de trois versions d'une planche des *Nombrils*



Delaf et Dubuc, *Les Nombrils, Saf'BD* p.2, dans le *Safarir* n° 199, décembre 2004.



Delaf et Dubuc, *Les Nombrils, Spirou* non identifié, republié sur la page Facebook des *Nombrils* le 5 mars 2012.



Delaf et Dubuc, *Les Vacheries Nombrils*, tome 2, Dupuis, 2019.

XXI. Entretien avec Michel Viau

Tu apparais d'abord dans le monde de la BD québécoise comme archiviste recenseur, avec de grandes bibliographies, puis comme historien, amateur mais de plus en plus reconnu. Tu te retrouves enfin éditeur… Peux-tu rapidement revenir sur ce parcours ?

J'y suis arrivé un peu par hasard. J'ai toujours lu de la BD (franco-belge et comics) et j'ai une bonne bibliothèque (pas que je me considère comme un collectionneur, mais plutôt comme un accumulateur !). L'argus BDM prétendait recenser toutes les publications francophones, mais j'ai constaté qu'il manquait plusieurs titres québécois. J'ai commencé à en dresser une liste qui a pris tellement d'ampleur qu'elle est devenue mon premier livre : *BDQ : Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec*, en 1999. Cet ouvrage, qui a eu beaucoup de presse à l'époque, m'a amené à la rédaction de *Safarir*, le magazine d'humour et de BD. Je devais assister le rédacteur en chef pour la section BD, mais à ma grande surprise, je me suis plutôt retrouvé rédacteur en chef.

Dans *Safarir*, tu publies les premières planches des *Nombrils* ; peux-tu revenir sur cette série et sur comment tu as perçu sa publication en Europe, par la suite ?

Par mon travail de recension, je connaissais déjà ce que faisait Marc Delafontaine (Delaf), qui n'était pas un débutant. J'ai été enthousiasmé par les trois pages des *Nombrils* scénarisées par Maryse Dubuc qu'il m'a proposées et j'ai insisté auprès de l'éditeur/directeur pour les passer dans *Safarir*.

J'ai quitté la rédaction quelques mois plus tard. Mais, peu après, Marc m'a téléphoné chez moi pour m'annoncer que la série serait reprise dans *Spirou*. Marc et Maryse ont bénéficié de l'entremise de Marc Cuadrado, qui réalisait *Parker & Badger* dans *Spirou* et qui passait également dans *Safarir*. J'étais très content pour eux. Vu le succès que la série remportait, il est regrettable, à mon avis, que *Safarir* n'ait pas plus tablé sur elle.

C'est aussi dans *Safarir* que tu débutes comme scénariste, au début des années 2000. Mais ton premier album ne paraît qu'en 2017. Depuis, ton activité de scénariste a explosé, quelles en sont les raisons ? Et au-delà de raisons

personnelles, y en-a-t-il qui soient exogènes (marché en expansion de la BD québécoise, présence d'un acteur comme Glénat Québec, etc.) ?

J'ai toujours écrit des scénarios. J'ai fait mon premier 48 pages, pour un copain, à 12 ans ! Quand je me suis retrouvé rédacteur en chef, j'ai signé quelques scénarios sous le pseudonyme de Regatta DeBlanc (un jeu de mot idiot avec la chanson éponyme des Police où Sting fait des vocalises qui ressemblent à « Vio-vio-vio-oh ! »). J'ai fait des textes pour Serge DeNevers, Denis Rodier et Jacques Lamontagne, entre autres. Mon premier album, même si mon nom n'est pas sur la couverture, est *Contes d'outre-tombe* de Jacques Lamontagne, en 2009. L'album rassemble des histoires publiées dans *Safarir*, dont une longue que j'ai écrite.

Mon premier album « officiel », le premier tome de la série *MacGuffin et Alan Smithee*, *Mission Expo 67*, a été écrit en 2016 pour souligner le 50e anniversaire de l'exposition universelle de Montréal. C'est une BD de facture classique qui, dans notre esprit, s'adressait à un lectorat « tout public », comme un *Lucky Luke* ou un *Astérix.*

Je dirais qu'il y a deux facteurs qui nous ont motivés, Ghyslain et moi, à nous embarquer dans un projet comme celui-là qui ne correspond pas vraiment à ce qu'on trouve sur le marché québécois. D'abord la présence de nouveaux éditeurs québécois depuis les années 2010 qui publient des séries jeunesse et ado (Presses Aventure, Michel Quintin, Premières Lignes). Comme nous visions un public général, nous avions donc là la possibilité de trouver un éditeur local. Parce qu'avant, il n'y avait que La Pastèque et Mécanique Générale (puis Pow Pow), qui n'éditent pas ce type d'albums.

L'autre facteur est la présence d'Internet qui nous permettait aussi de démarcher un éditeur européen sans avoir à nous rendre sur place.

Si nous avons eu trois réponses positives de la part d'éditeurs québécois, aucun éditeur européen ne s'est montré intéressé. Un directeur de collection nous a dit que notre BD était trop compliquée pour le lectorat jeunesse (la Guerre froide, c'est quoi ça ?), et pas assez « sexe et violence » pour un lectorat adulte. Hum…

Un des aspects les plus étonnants et intéressants pour mon étude est cette série *MacGuffin et Alan Smithee*, dessinée par Ghyslain Duguay. Elle est d'abord publiée au Québec chez Perro pour les deux premiers volumes, puis s'interrompt et est reprise par un éditeur belge. Cette migration d'éditeurs pour une série est assez rare, *a fortiori* dans continent à un autre (je pense à Grégoire Bouchard

éventuellement, mais ses albums sont très indépendants). Comment cela s'est-il passé ? Avez-vous dû démarcher, travailler pour convaincre de publier une suite à la série ? L'éditeur vous a-t-il contactés ?

Dès que nous finissions un épisode, nous démarrions le suivant. Aussi, quand notre éditeur Perro a mis la clé sous la porte, notre troisième album était pratiquement fini. Nous avons donc repris, sans succès, la tournée des éditeurs européens. Nous avions un fan belge de la série qui l'avait découverte via notre page Facebook et s'était procuré les deux premiers albums. Il écrivait des articles pour un blog et nous a interviewés. Au cours de l'entretien, nous avons mentionné que la série était désormais sans éditeur.

André Taymans, qui lançait à ce moment les éditions du Tiroir, a lu cette entrevue et nous a contactés. Nous lui avons fait parvenir le tome 3 et les éditions du Tiroir ont décidé de reprendre la série. Le tome 3 est d'abord paru, puis, 6 mois après, les tomes 1 et 2, inédits en Europe, et le tome 4 un peu plus de six mois plus tard. Donc, en un peu plus d'un an, nous avions quatre tomes en librairie.

Plusieurs auteurs québécois m'ont fait part de demandes éditoriales : transformations de mots ou d'expressions, volonté d'ajout d'un lexique. T'es-tu retrouvé confronté à ces questions ?

Non, pas pour la série *MacGuffin et Alan Smithee*. Les deux personnages étant respectivement Écossais et Français, je ne voyais pas de raison d'écrire en joual. Les dialogues sont donc écrits en français standard. Nous n'avons pas eu de modifications à faire lorsque nous avons changé d'éditeur.

Pour d'autres albums, comme *La Non Vengée* ou *L'Affaire Delorme*, j'utilise des expressions québécoises dans mes dialogues. Mais puisqu'ils sont d'abord et avant tout destinés au marché québécois, cela ne cause pas de problème.

Par contre, pour *Havana Connection*, qui était prévu dès le départ pour les marchés québécois et européens, j'ai utilisé parcimonieusement des expressions québécoises facilement compréhensibles pour un lecteur européen.

Donc, j'adapte mon écriture selon le lectorat visé et le récit lui-même. Ainsi, je verrais très mal un chevalier de la Table ronde ou un extraterrestre parler joual (à moins de faire une parodie).

En tant que directeur de collection chez Les 400 coups, je devais veiller à ce qu'il n'y ait pas de québécisme dans les albums puisqu'ils étaient distribués en France. Selon

la représentante de l'éditeur en France, les expressions québécoises nuisaient aux ventes. Je devais obtenir l'accord des auteurs, ce qui n'était pas toujours facile.

Je me souviens avoir changé le mot « chips » par « croustilles », qui est le terme recommandé par l'Office québécois de la langue française, et avoir dû remettre « chips » parce que « croustilles » n'était pas utilisé en France !

Quand elle était éditée par Perro, la série n'était pas diffusée en Europe, me semble-t-il. Cet éditeur était relativement petit. Était-il diffusé qu'au Québec ? Quoi qu'il en soit, peux-tu m'indiquer l'ordre de grandeur des tirages ? Y avait-il une différence significative entre ceux de Perro et ceux des Éditions du Tiroir ? En un mot, ma question est de savoir si même un petit éditeur européen peut avoir une plus grosse force de frappe sur une série québécoise qu'un éditeur québécois (un éditeur québécois qui ne vendrait qu'au Québec mais aurait un public plus intéressé et ciblé).

Lorsque nous étions publiés par Perro, la série était distribuée seulement au Québec. Les tirages étaient, je crois, de 1500 exemplaires. Nous avons vendu un peu plus de 1100 exemplaires du premier et près de 700 du second. Nous avons eu le soutien des libraires et de quelques médias (passages télé pour les deux albums, entrevue et deux pages couleur dans *Le Devoir,* etc.).

Notre passage à l'éditeur belge n'a pas été à la hauteur de nos attentes. Il faut dire que c'est une très petite structure éditoriale qui n'a pas la force de frappe nécessaire pour imposer une nouvelle série comme pourraient le faire des éditeurs tels que Dupuis, Dargaud ou Glénat. Malgré l'ouverture du vaste marché européen, les ventes n'ont jamais décollé et dépassent à peine celles du petit marché québécois !

L'éditeur ne nous verse aucune avance et l'impression, la production et la distribution sont payées grâce à des campagnes de sociofinancement pour lesquelles Ghyslain fournit gratuitement des dizaines des dessins.

Les tirages varient d'un album à l'autre. Ainsi, les tomes 3 (le premier publié par Tiroir) et 5 ont été tirés à 3000 exemplaires, tandis que les tomes 1 et 2 à 1500 exemplaires et les tomes 4 et 6 à 2000 exemplaires. Comme les tirages sont petits, on ne retrouve pas de grosses piles bien en vue sur des tables, mais seulement quelques livres sur les rayonnages. D'ailleurs, il semble mal distribué en France par Makassar. Des

lecteurs nous contactent pour savoir comment se procurer les albums, ne les trouvant pas en librairie. Au Québec, c'est Dimédia qui assure la distribution[485].

Le Tiroir vend surtout en Belgique où il fait la tournée des librairies et des festivals avec ses auteurs. Comme nous sommes au Québec, nous ne sommes pas représentés dans ces événements. L'éditeur n'a pas non plus d'argent pour en faire la promotion au Québec (il y a eu en France une campagne Canal BD pour le tome 5 et une publicité dans *Zoo le Mag* pour le tome 6). Aussi, il refuse de payer pour nos déplacements et hébergements lors des salons du livre et festivals BD (je suis à Sherbrooke et Ghyslain à Sept-Îles), puisqu'il ne le fait pas pour les auteurs en Belgique. Lorsque nous participons à un événement, c'est à nos frais ou parce qu'un autre éditeur nous a invités et que nous profitons de l'occasion pour dédicacer des *MacGuffin et Alan Smithee*.

Alors, non seulement le marché européen ne s'est pas ouvert pour nous, mais cette absence de promotion ou de présence lors d'événements au Québec nous a assurément fait perdre une bonne part du marché local. Un libraire avec qui je discutais, et qui connaissait mes livres sur l'histoire de la BD québécoise, ne savait même pas que *MacGuffin et Alan Smithee* était une BD faite par des auteurs québécois. Pour lui, c'était une série européenne comme une autre et il ne mettait pas d'effort sur elle.

Il est impossible d'évaluer les ventes au Québec puisque dans les rapports de ventes, la France, la Suisse et le Québec sont amalgamés dans la même catégorie « Ventes à l'étranger ». J'ai essayé de connaître nos ventes au Québec en contactant l'éditeur et le distributeur, mais en vain.

Voici quelques chiffres en date du 31 décembre 2023, alors que le tome 5 était sorti quelques mois plus tôt :

- Tome 1 : Ventes totales 903 (dont 606 à l'étranger) sur 1380 (je soustrais les albums gratuits)
- Tome 2 : Ventes totales 620 (dont 363 à l'étranger) sur 1380
- Tome 3 : Ventes totales 889 (dont 600 à l'étranger) sur 2860
- Tome 4 : Ventes totales 711 (dont 497 à l'étranger) sur 1860
- Tome 5 : Ventes totales 890 (dont 663 à l'étranger) sur 2860

Nous attendons toujours le total des ventes à la date du 31 décembre 2024, mais nous avons eu celles pour le tome 6 : 749 exemplaires (532 à l'étranger) en trois mois.

[485] En janvier 2026, l'éditeur est passé chez DOD&Cie pour la distribution en France, Suisse et au Canada.

C’est pas si mal, quand on sait que les ventes moyennes de BD sont de 500 exemplaires en France, selon *Livre Hebdo*, mais c’est pas « le gros char » non plus !

Ici j’interroge le spécialiste comme le scénariste. Quelle est la stratégie qui te semble la plus « payante » pour un auteur québécois : tenter malgré tout de conquérir l’Europe en séduisant un éditeur installé là-bas ou au contraire cibler le marché provincial ? J’ai bien conscience qu’un *Nombril* reste une exception, et aussi que désormais des éditeurs québécois ont une vraie diffusion reconnue. Mais au-delà de grands succès, je me demande si ce n’est pas plus payant de concentrer les efforts vers le Québec. Dans cet esprit aussi, je reste frappé de l’immense succès québécois d’Alex A., dont l’éditeur a commencé à diffuser en Europe, mais qui y reste largement inconnu.

C’est une question très complexe… Sinon, je dirais que cela dépend aussi du type de bande dessinée.

Ghyslain et moi faisons des albums de 64 pages, cartonnés et en couleurs. Ça coûte cher à produire donc il faut en vendre un nombre conséquent pour amortir les coûts. Le marché québécois est trop petit pour absorber de tels coûts. C’est pourquoi la plupart des éditeurs québécois publient des albums de petit format en noir et blanc (comme m’a déjà dit un éditeur : ça ne coûte pas plus cher que de publier un roman). Sinon, certains éditeurs se tournent vers l’impression en Chine pour réduire les frais (La Pastèque, Drawn & Quarterly).

Donc, puisque les coûts de production sont élevés, il faut se tourner vers le marché européen qui est beaucoup plus vaste et qui permettrait d’amortir les coûts de production. Mais, les frais d’importation/exportation jouent encore une fois en défaveur des éditeurs québécois. Je donne un exemple fictif : un éditeur imprimera 4000 exemplaires d’un album. Il en gardera 1000 pour le Québec et en exporte 3000 en Europe, tandis qu’un éditeur français ou belge, avec le même tirage de 4000, en gardera 3000 pour l’Europe et n’en enverra que 1000 vers le Québec.

Ceci dit, comme tu as pu le constater, notre expérience avec un petit éditeur européen n’a pas été des plus concluantes. Selon moi, il n’a pas vraiment eu plus l’impact qu’aurait pu avoir un éditeur québécois distribué en Europe. Le fait que nous ne soyons pas présents sur place nuit certainement à faire connaître la série. Un gros éditeur pourrait se permettre d’inviter Ghyslain à faire une tournée des librairies pour faire connaître la

série, comme par exemple Dupuis l'a fait récemment pour *Wild West* de Jacques Lamontagne. Donc, une petite structure sans moyens n'est pas l'idéal pour nous. Je ne pense pas que *Les Nombrils*, malgré toutes les qualités que possède la série, aurait connu un succès phénoménal avec un éditeur comme le Tiroir. En fait, vu la surproduction en Europe, je pense que même des auteurs français et belges auraient de la difficulté à imposer une nouvelle série avec un petit éditeur.

La question à se poser serait plutôt : peut-on faire de la BD traditionnelle de genre au Québec et, si oui, a-t-on les moyens de le faire ?

Entretien réalisé par courriel
entre le 21 et le 26 juin 2025

XXII. Questions à Martin Dubé, libraire au Port de tête

Un lieu commun sur la BD au Québec, c'est qu'il n'y a pas tellement de frontière entre le *mainstream* et l'*underground.* Mais j'ai l'impression que c'est moins vrai, avec l'exemple d'Alex A. notamment. Si l'ampleur de ses ventes reste une exception, il semble toutefois que de plus en plus d'éditeurs ne distribuant qu'au Québec arrivent à avoir des succès. Est-ce que ça vous semble vrai ?

Oui, il me semble y avoir une certaine démarcation entre l'*underground* et le « grand public », plus évidente depuis quelques années. Des éditeurs comme Presses Aventure, Michel Quintin ou Glénat Québec visent clairement un public plus large, avec facture généralement plus « traditionnelle ». Ceci dit, Alex A. est un peu un phénomène d'édition hors norme au Québec…

Une question qui peut paraître prétendre l'inverse : une autrice me disait qu'un auteur ou une autrice, au Québec, vit d'abord de bourse. Si l'on met de côté *Agent Jean, Paul* ou les Delisle, la médiane de vente d'une BD québécoise s'élève à combien environ ? On est en dessous des 1000 exemplaires ?

Si on fait une moyenne, j'imagine que oui. Mais j'ai l'impression que certains titres chez Pow Pow vendent tout de même au-delà de ce seuil. Même chose pour d'autres auteurs de La Pastèque, comme Jean-Paul Eid. Les différents Prix peuvent avoir une certaine influence, comme le Prix des libraires du Québec ou, à plus petite échelle selon moi, les Bédélys ou ceux du Festival de BD de Québec.

Pendant un temps, il y avait, semble-t-il, un véritable « rêve européen ». On a aujourd'hui des auteurs qui arrivent à vivre grâce à leurs éditeurs québécois, largement distribués ou non. Avec l'évolution du marché, j'aurais l'impression que ce but européen est moins marqué. Mais chez les auteurs le percevez-vous encore ? Quant aux lecteurs, sont-ils plus impressionnés par une BD publiée chez Futuropolis ou Dupuis que par des éditeurs québécois ?

Je n'ai pas l'impression que beaucoup d'auteurs québécois vivent uniquement des ventes de leurs bandes dessinées. Une bonne quantité d'auteurs (pensons à Cathon, Thom, Iris, etc.) font aussi des albums jeunesse ou des illustrations de couvertures de romans. C'est

peut-être pourquoi certains d'entre eux ne publient qu'au Québec. Ça reste quand même une belle réalisation que d'être édité en Europe (ou aux États-Unis), mais je ne dirais pas nécessairement que c'est aujourd'hui un « but ». C'est peut-être une question de générations, les plus vieux ayant grandi avec les publications des grands éditeurs européens.

Encore une fois, je dirais que les lecteurs plus âgés sont plus habitués au format « 48CC », mais depuis *Paul,* même le noir et blanc rebute moins qu'avant. Les plus jeunes s'en foutent un peu, bien honnêtement :)

Parlons des Prix. Pour le coup, Rabagliati a toujours dit qu'il y avait un avant et après Angoulême, même si *Paul* se vendait bien. Je ne sais pas si le Prix de Christian Quesnel a eu un si fort écho ?

Un titre comme *Mégantic* a vraiment bien fonctionné chez nous (même avant la remise du Prix) mais puisque Quesnel publie des projets très variés (biographies, documentaires, fictions), je n'ai pas l'impression que ça ait eu le même effet. Rabagliati creuse essentiellement le même sillon depuis longtemps (et fort bien) ; je crois que les ventes sont aussi venues du fait que les lecteurs savaient à quoi s'attendre et en redemandaient. La grande majorité de ces derniers ignorent l'existence du Prix Éco-Fauve [décerné à *Mégantic* en 2022], tout de même encore relativement récent.

Des Prix, il commence à en exister beaucoup. Certains émanent de festivals québécois, mais il y a aussi l'étrange Prix ACBD Québec, qui est majoritairement choisi par des Européens. Est-ce que vous le mettez un peu en avant ? A-t-il un impact quelconque ?

En spécifiant ce Prix-là en particulier ? Pas tellement… Du moins pas au Port de tête !

À votre avis, un auteur qui n'irait pas chez un gros éditeur a-t-il intérêt à se faire publier en Europe ou au Québec ? J'ai l'impression que si c'est pour ne tirer qu'à 1000 exemplaires, il aurait plus de facilité à défendre son œuvre sur place, au Québec, plutôt qu'à distance, en France.

Il (ou elle) serait sans doute mieux représenté(e) au Québec, étant moins « noyé(e) » par le nombre de publications…

J'imagine que vous échangez avec des Français. Quels sont les auteurs plébiscités par ces amateurs ?

Chez les auteurs du Québec : Michel Rabagliati, Guy Delisle, Mirion Malle, Juli Delporte, Julie Doucet, etc.

Chez les auteurs européens : Sattouf, Larcenet, Stromqvist, Bablet, les classiques (Hergé, Jacobs, Loisel), etc.

J'en oublie sans doute…

Dans l'une des parties de ma thèse, j'étudie deux éditeurs fort différents, Pow Pow et Glénat Québec. Je vois assez bien ce que peuvent être Pow Pow et sa place (même si je veux bien que tu m'en dises un mot), mais Glénat Québec est-il vraiment identifié ? C'est *a priori* une structure indépendante de Glénat, mais ça me paraît incompréhensible pour le lecteur.

Pow Pow a vraiment su se démarquer à travers les années et a su peu à peu se faire l'égal de La Pastèque ; on voit que le public est un peu différent par contre, plus jeune (20-40 ans). Pow Pow a aussi su développer une certaine « proximité » avec son lectorat, chose qu'on voit un peu moins chez les autres éditeurs. En parlant avec Luc et ses auteurs, j'ai l'impression que ces derniers font un peu partie de la « famille » Pow Pow !

En ce qui concerne Glénat Québec, oui, c'est bel et bien identifié (et classé en BD québécoise). Mais le produit a effectivement l'air d'une BD « européenne », autant dans la maquette que dans le style de dessin. Les lecteurs s'attendent donc à un contenu (et des auteurs) plus québécois mais plus près du format et du style traditionnellement européen.

Dernière chose, sur l'exportation : ce n'est encore qu'une impression, mais il me semble qu'il y a maintenant nettement moins de notes de vocabulaires ou lexiques pour des titres québécois, alors que je me souviens d'ouvrages qui en proposaient… Par exemple, *dans L'Esprit du Camp* d'Axelle Lenoir, chez Front Froid en 2017, il y a un lexique en début de chaque chapitre…

De manière générale, c'est plutôt rare qu'il y ait un lexique. Je crois que ça découle du fait que les auteurs québécois croient d'abord s'adresser à un public québécois… Peut-être qu'Axelle l'a fait pour les résidents d'origine française du Plateau Mont-Royal… Faudrait lui demander ;)

Au-delà du 12 août[486], est-ce que le public de vos librairies se tourne plus naturellement vers les livres québécois ? Et le grand public en général (je pense ici notamment aux chiffres des plateformes de ventes) ? On pourrait penser que rien que l'absence de coût d'importation y inciterait.

La BD québécoise occupe toujours un bel espace au Port de tête, et ce depuis un bon moment ; le prix des livres européens ayant augmenté ces dernières années de manière significative, il est vrai que le coût reste une préoccupation et peut inciter à se tourner davantage vers le produit plus « local ». Les lecteurs découvrent aussi une plus grande diversité (si on compare au début des années 2000) chez les éditeurs québécois.

Entretien réalisé par messagerie
instantanée en août 2025

[486] Au Québec, le 12 août est la journée spéciale « J'achète un livre québécois ! »

XIII. Questions à Laurent Boutin, libraire à Planète BD

Un lieu commun sur la BD au Québec, c'est qu'il n'y a pas tellement de frontière entre le *mainstream* et l'*underground.* Mais j'ai l'impression que c'est moins vrai, avec l'exemple d'Alex A. notamment. Si l'ampleur de ses ventes reste une exception, il semble toutefois que de plus en plus d'éditeurs ne distribuant qu'au Québec arrivent à avoir des succès. Est-ce que ça vous semble vrai ?

Ohlala ! Déjà, ta question est complexe, haha ! Il faudrait d'abord définir « succès ». On parle d'un marché du livre où le terme « best-seller » s'emploie aussi tôt que 3000 exemplaires vendus. À ce train-là, je pense bien que oui, plusieurs ont des succès. Mais ce ne sera jamais des succès comparables à *L'Agent Jean* ou un *Paul* (*Aventurosaure* est déjà dans les « cinq chiffres » aussi, je pense, mais pas de façon aussi mirobolante.)

Une question qui peut paraître prétendre l'inverse : une autrice me disait qu'un auteur ou une autrice, au Québec, vit d'abord de bourse. Si l'on met de côté *Agent Jean, Paul* ou les Delisle, la médiane de vente d'une BD québécoise s'élève à combien environ ? On est en dessous des 1000 exemplaires ?

Là, il faudrait peut-être demander plutôt à des éditeurs, mais oui, je pense bien que, sans parler des ventes, la plupart des tirages, même, sont en dessous des mille copies.

Pendant un temps, il y avait, semble-t-il, un véritable « rêve européen ». On a aujourd'hui des auteurs qui arrivent à vivre grâce à leurs éditeurs québécois, largement distribués ou non. Avec l'évolution du marché, j'aurais l'impression que ce but européen est moins marqué. Mais chez les auteurs le percevez-vous encore ? Quant aux lecteurs, sont-ils plus impressionnés par une BD publiée chez Futuropolis ou Dupuis que par des éditeurs québécois ?

Je le sens moins chez les auteurs maintenant, même si ça existe toujours (voir à ce sujet par exemple, le poisson d'avril de cette année [2025] de Paul Bordeleau, qui disait publier dans *Spirou* !). Chez les lecteurs aussi, mais surtout chez les plus vieux chasseurs de dédicaces. C'est comme si c'était une validation que c'était digne de leur intérêt ; ils s'intéressent moyennement à la bande dessinée québécoise, sinon.

À l'inverse, j'ai aussi vu plusieurs auteurs publiés en Europe bougonner parce que leurs livres ne sont, de ce fait, en général pas considérés comme de la BD québécoise dans les Prix d'ici…

Parlons des Prix. Pour le coup, Rabagliati a toujours dit qu'il y avait un avant et après Angoulême, même si *Paul* se vendait bien. Je ne sais pas si le Prix de Christian Quesnel a eu un si fort écho ?

Ça aussi, je ne suis pas certain d'être la meilleure personne pour te répondre ! Je te dirais qu'ici chez Planète BD, les Prix ont vraiment peu d'incidence sur les ventes, que ce soient les Prix européens ou québécois. Certains bibliothécaires vont se pencher sur les nommés d'Angoulême, de l'ACBD, des Bédélys et du Prix des Libraires. Du côté des lecteurs, le Fauve d'or aura quelques preneurs de plus, mais c'est pas mal tout. Il faut dire qu'en général, ce sont des titres qu'on a bien défendus en amont déjà. Mais je suis pas mal certain que je n'ai pas vendu un seul *Paul à Québec* ou Christian Quesnel à cause d'Angoulême. Je suis même pas mal certain que la citation de Michel concerne ses ventes outre-mer plutôt que ses ventes québécoises. Pour Christian, je ne le connais pas personnellement, il faudrait lui demander à lui ou à son éditeur. Je peux dire que depuis, il est passé à de plus grosses maisons d'édition québécoises (qui ne sont pas forcément des maisons de BD, par contre). Je ne saurais dire si c'est lié.

Des Prix, il commence à en exister beaucoup. Certains émanent de festivals québécois, mais il y a aussi l'étrange Prix ACBD Québec, qui est majoritairement choisi par des Européens. Est-ce que vous le mettez un peu en avant ? A-t-il un impact quelconque ?

Voir la réponse précédente ! Le lectorat, ici, en tire une fierté, mais je n'ai jamais vu d'impact sur les ventes. Peut-être chez des plus généralistes ?

À votre avis, un auteur qui n'irait pas chez un gros éditeur a-t-il intérêt à se faire publier en Europe ou au Québec ? J'ai l'impression que si c'est pour ne tirer qu'à 1000 exemplaires, il aurait plus de facilité à défendre son œuvre sur place, au Québec, plutôt qu'à distance, en France.

Je dirais même plus, pour l'avoir entendu souvent, que même chez une grosse boîte, ça ne vaut pas la peine. J'ai deux ou trois histoires d'auteurs d'ici, publiés chez Albin Michel

ou Michel Lafont, qui se sont sentis complètement abandonnés à la parution de leurs livres, avec aucune promo faite, d'aucun côté de l'océan, pas d'invitations en salon, distributeurs ne sachant même pas qu'ils ont un auteur local entre les mains… Même Jean-Sébastien Bérubé, qui avait quand même deux bons succès chez un éditeur prestigieux (Futuropolis), a cédé aux sirènes de La Pastèque pour son livre à venir, ces derniers ayant promis un meilleur accompagnement (on a souvent fait une place nous-mêmes à Jean-Sébastien à notre kiosque au FBDM, son éditeur étant forcément loin et, sans autres auteurs sur place, ne prenant pas de kiosque…)

J'imagine que vous échangez avec des Français. Quels sont les auteurs plébiscités par ces amateurs ?

Québécois tu veux dire ? Aucun, je te dirais. Je te dirais qu'un maigre 10 % de touristes connaît déjà Rabagliati. Sinon, nada. Et ceux qu'ils connaissent parce qu'ils publient en Europe, ils ne savent pas vraiment que ce sont des Québécois.

Dans l'une des parties de ma thèse, j'étudie deux éditeurs fort différents, Pow Pow et Glénat Québec. Je vois assez bien ce que peuvent être Pow Pow et sa place (même si je veux bien que tu m'en dises un mot), mais Glénat Québec est-il vraiment identifié ? C'est *a priori* une structure indépendante de Glénat, mais ça me paraît incompréhensible pour le lecteur.

Je ne peux jamais être assez dithyrambique sur Pow Pow, je trouve que c'est un exploit incroyable d'avoir bâti ce très gros catalogue sans n'avoir un seul livre mauvais ou même médiocre ! C'est beau à voir de proche, ici. Je pense que Luc est un excellent éditeur, je pense qu'il édite ses titres pour vrai (dans le sens accompagner l'auteur dans la création, ce ne semble pas être le cas partout), tout en laissant la place à ses auteurs, qui forment encore, malgré tous les nouveaux venus, une belle famille soudée.

Du côté de Glénat Québec, je te dirais que c'est absolument le contraire : d'abord, on ne sait jamais qui est effectivement éditeur chez eux, il y a toujours eu un très grand roulement de personnel. Les auteurs semblent ne jamais savoir à qui s'y adresser. Ils apprennent souvent leurs ruptures de stock ou leurs réimpressions de ma bouche (et ça, c'est quand moi-même je l'ai découvert ; personne ne m'avertit non plus). Je pense qu'ils donnent des à-valoir conséquents, c'est pour ça que des gens y signent encore. Mais à

quel prix ? Boum s'est fait annuler sa série en plein milieu, Bérubé aussi, au tome 4 de *Radisson*, avant qu'ils ne cèdent à la pression populaire.

Au départ, les albums étaient bien estampillés « Glénat Québec », mais il y a un moment maintenant que c'est seulement Glénat. Même moi, il y en a quelques-uns, je n'ai jamais su qu'ils venaient de la version Québec ! Il faut dire aussi… Probablement que les premières fournées désastreuses (*La bande à Ti-Paul*, *Jésus au pays des soviets*) ont « jinxé » le nom. Peut-être qu'on s'en méfie ?

Dernière chose, sur l'exportation : ce n'est encore qu'une impression, mais il me semble qu'il y a maintenant nettement moins de notes de vocabulaires ou lexiques pour des titres québécois, alors que je me souviens d'ouvrages qui en proposaient… Par exemple, *dans L'Esprit du Camp* d'Axelle Lenoir, chez Front Froid en 2017, il y a un lexique en début de chaque chapitre…

C'est vrai que ça se voit moins. En même temps, je n'y vois pas d'intérêt tellement. Si nous, on est capable de lire Pagnol et vous *Aya de Yopougon*, ça ne me paraît pas essentiel… J'imagine que Front Froid avait à ce moment l'ambition de s'exporter et essayait de pallier des critiques en amont.

Au-delà du 12 août, est-ce que le public de vos librairies se tourne plus naturellement vers les livres québécois ? Et le grand public en général (je pense ici notamment aux chiffres des plateformes de ventes) ? On pourrait penser que rien que l'absence de coût d'importation y inciterait.

C'est dur pour moi de te répondre avec certitude sur ce sujet-là, parce que nous sommes spécialisés en BD. Je n'ai pas souvent vu des gens hésiter entre l'un et l'autre, même si c'est vrai que le prix de certains éditeurs ici peut rebuter parfois. Mais on parle du prix, pas de l'origine. Je dirais qu'ici, on vend très bien les deux, mais que c'est en général à deux publics différents.

Même le 12 août, pour nous, c'est beaucoup plus tranquille qu'ailleurs. J'ai l'impression que c'est une fête très « instagrammable » et que les gens aiment y montrer une diversité (voici ma poésie québécoise, ma bande dessinée québécoise, mon essai québécois…), et donc que les généralistes y gagnent plus ? On fait une bonne journée, c'est certain. Mais je ne fais même pas de mise en place spécifiquement pour ça, ça ne

vaut pas la peine, alors qu'on me dit, par exemple, que des librairies de région ont fait l'équivalent d'une fin de semaine de Noël…

Entretien réalisé par messagerie
instantanée en août 2025

XXIV. Entretien avec Thomas-Louis Côté, directeur de Québec BD

En ouverture, peux-tu rapidement te présenter et me dire comment tu es arrivé à la tête de Québec BD ?

Pour mon parcours : j'ai fait mon Cégep en Arts, de manière générale, ce qui est flou. Puis j'ai fait un baccalauréat en communication à l'Université Laval avant d'aller travailler, d'abord à Montréal. J'étais dans le secteur du vin, restauration, hôtellerie et je travaillais aux relations publiques, toujours pour de petites boîtes. Je n'ai jamais travaillé pour de grandes boîtes donc j'ai toujours eu plusieurs chapeaux. Dans le secteur vin, restauration, hôtellerie, j'avais beaucoup de clients en Europe, les Relais & Châteaux par exemple.

Dès le début, j'avais ce côté international, mais j'ai quand même rapidement quitté ça pour travailler dans le secteur culturel à Québec, dans le milieu du théâtre principalement.

J'ai toujours, à côté, fait des relations presse pour d'autres structures, dans le culturel mais pas nécessairement. Par exemple, pour un client j'ai rédigé des articles sur l'aménagement paysager pour plusieurs médias… Fondamentalement, je suis curieux et j'aime pousser les sujets.

Au niveau de la bande dessinée… Dans le fond, j'ai toujours été un bon lecteur de bande dessinée. J'ai découvert le Festival de la bande dessinée francophone de Québec par hasard, vers 1999, et j'ai commencé à le fréquenter. J'ai pris vraiment le goût de discuter avec les auteurs, et je m'y suis intéressé plus encore qu'avant. En 2004, il y a eu la dernière édition du Festival dans un centre d'achat qui s'appelait « Place Laurier ». Pis ça s'était pas très bien déroulé : on le sentait comme public, les auteurs nous en parlaient…

Après le festival, comme je connaissais quelqu'un dans l'organisation, j'ai proposé un coup de main s'ils avaient besoin. Et en décembre, je suis entré au conseil d'administration. Ça m'a permis de prendre conscience de l'ampleur du problème ! J'ai donné un coup de main pendant plusieurs mois, toujours en étant dans mon emploi au théâtre Périscope. Puis le festival a congédié le directeur ; il s'avère que ça tombait à un moment où peu de temps après mon poste a été aboli au théâtre.

Il y a eu comme une conjonction…

Voilà ! On m'a proposé le poste, et j'ai naïvement dit oui. On est passé d'un conseil d'administration de trois à deux personnes, donc on est allé chercher d'autres gens ensuite. On a cherché des financements et, surtout, on a rebâti des ponts avec les éditeurs et les distributeurs.

Le Festival était très autonome et se déroulait comme une semaine avant le Salon du livre de Québec. Et les distributeurs préféraient conserver les auteurs pour le Salon juste après. Et parfois, les auteurs étaient invités sans que les distributeurs ne le sachent. On a travaillé à rebâtir ça, et aussi à définir autrement le contenu.

Le Festival a longtemps été porté par des collectionneurs dont l'objectif était avant tout d'acquérir des grands noms de la BD européenne, avec une bande dessinée québécoise qui était souvent accessoire, quand ensuite notre mandat a été spécifiquement de travailler principalement sur cette BD québécoise.

Surtout qu'il y avait déjà un terrain : je me souviens d'un grand livre noir, catalogue d'une exposition sur la BD québécoise, dans les années 1980.

Tout à fait ! Ça doit dater de 1985, et c'est une exposition qui a eu lieu à Sainte-Foy, près de l'endroit où quarante ans plus tard, on a ouvert notre Maison de la BD ! C'est un hasard, mais plutôt intéressant, je trouve. C'est sûr qu'il y a tout un passé d'actions autour de la BD québécoise. Il y a eu un certain nombre de délégations menées à Angoulême, avec la librairie Fichtre par exemple.

On s'inscrit là-dedans quand on a décidé de faire plus de programmation et moins de dédicaces, par exemple. C'est aussi faire du développement des publics, au-delà des collectionneurs, et donc de faire des partenariats. On a, par exemple, nos premiers concerts dessinés, en 2012 je pense, avec de la musique contemporaine. Et depuis, on n'a pas cessé de tisser des liens avec des théâtres, des cirques, de la poésie… Les liens se sont tellement bien faits qu'il y a désormais parfois des spectacles croisés qui sont faits sans qu'on soit impliqués. Une chose aussi, quand j'ai commencé à reprendre le festival, ça a été de systématiser les Prix, avoir des catégories fixes, avec des lignes plus claires, d'impliquer beaucoup les auteurs québécois dans la programmation, les spectacles justement, etc. C'est un emploi que j'ai fait à temps partiel pendant longtemps. Forcément, quand je suis passé à temps plein, ça a permis de faire beaucoup plus, aussi.

Pour ce qui est des relations internationales, je dirais qu'on a toujours eu de très bonnes relations ici, que ce soit avec la Fédération Wallonie-Bruxelles, le consulat de France, et d'autres. Le Festival est soutenu depuis le début par ces organisations-là, bien avant moi.

Oui mais plutôt dans le sens Europe vers le Québec. Comme tu le disais, il s'agissait de faire venir des Européens au Québec, pas tellement de valoriser la création québécoise.

C'est sûr que l'ancien festival n'a pas tellement servi à envoyer des auteurs à l'étranger, mais il a vraiment tissé des liens avec le Centre belge de la bande dessinée. Par exemple, des amitiés se sont créées comme Jean Auquier ou Mario Malouin. Il y avait des choses, mais honnêtement j'ai très très peu d'archives sur ça, donc je ne peux pas vraiment comparer. Peut-être que des gens ont voyagé à l'époque et que je ne le sais pas.

Ce que je peux dire, c'est que dès janvier 2006 – je suis rentré directeur en juin 2005 –, je suis allé à Angoulême en me disant : « On va collaborer ! ». Je ne connaissais pas le contexte, j'ai rencontré quelqu'un du festival, de la ville, de la Cité. J'ai évidemment été frappé par l'ampleur. J'étais très naïf dans tout ça : je pensais que ça serait assez simple, mais ça m'a permis d'avoir différents sons de cloche et de me figurer ce que pourraient être des collaborations. Et dans ma tête, une collaboration, c'est toujours dans les deux sens.

Il s'avère qu'en 2008, c'étaient les 400 ans de la ville de Québec. Deux ans avant, il y avait donc déjà plusieurs projets sur le sujet. Il y avait notamment eu la volonté de faire un lien avec la ville de Saint-Malo, les villes étant déjà proches[487], donc j'étais allé au Quai des Bulles avec plusieurs auteurs. Angoulême, quand je suis arrivé, il y avait un concours et un partenariat avec des échanges d'auteurs. Je pense que Zviane et Francis Desharnais y sont allés. Malheureusement, ça n'a pas perduré.

À force d'aller en Europe, forcément, tu commences à connaître du monde. Saint-Malo, il y a eu 2008 et 2010. Il y a eu quelque chose à Bordeaux, aussi. Et en 2011, j'ai rencontré l'équipe de LyonBD, et là s'est instauré un échange qui a duré vraiment longtemps. On a aussi bien échangé les auteurs, que des spectacles, des expositions. On a créé des choses ensemble : on a fait le collectif *Correspondances*, la bande dessinée à voix haute ; on a participé aux Entretiens Jacques-Cartier. On a fait des collaborations

[487] Saint-Malo est la ville de naissance de Jacques Cartier, ce qui en fait un lieu symbolique pour le lien France-Québec.

jusqu'en 2022-2023. Là, il y a une petite accalmie, mais ça va recommencer. Ça a permis d'y aller régulièrement, et le lien s'est créé d'autant plus fortement. Il y a une délégation du Québec à Bruxelles : c'est arrivé que l'on y envoie ce qu'on développait en France.

Une autre chose qui a joué là-dedans, c'est que pendant plusieurs années, à Angoulême-même, il y avait une rencontre pour les événements internationaux. J'y ai rencontré le responsable de BDFil d'alors par exemple, Philippe Duvanel – qui est devenu responsable de Delémont'BD –, mais aussi des gens d'Allemagne, de Pologne… Tout ça permet de tisser des liens riches, même si avec la Suisse, il n'y a pas eu tant de collaborations. Mais Philippe Duvanel a accueilli plusieurs auteurs québécois et moi quelques suisses. Et c'est par ces rencontres que ça a été possible. C'est aussi comme ça qu'on a rencontré BD Colomiers, qui a mis le Québec à l'honneur une année, avec une exposition et une délégation. Tranquillement, je me suis mis à organiser des présences, grâce à l'expérience de Lyon.

En tous cas, au fil du temps, tu me sembles être devenu une personnalité incontournable quand on fréquente ces festivals et qu'on s'intéresse au Québec.

Tu sais, on n'est pas une grosse équipe. J'ai longtemps été seul. On a été deux. Là, on est rendu sept, car avec la Maison de la BD, j'ai du personnel d'accueil. Mais l'international, ça reste surtout moi. C'est que ce qui marche : ce sont les relations construites sur le long terme. Une première initiative, ça peut se faire rapidement, mais de vrais gros projets, ça prend du temps.

Pour revenir à Angoulême : un moment important est 2023 où, avant le Canada comme pays invité, le Québec a été mis à l'honneur dans un pavillon, avec une grosse délégation d'auteurs.

C'est une question de perception car, techniquement, le Québec n'a pas été mis à l'honneur. En fait, c'était un Pavillon pour les villes littéraires de l'UNESCO, qu'Angoulême avait rejointe en 2019 et voulait valoriser. En 2018, ils étaient venus à Québec, qui est aussi ville littéraire, pour qu'on les appuie dans leurs démarches. Je les avais rencontrés. En 2019, j'étais venu au Festival pour continuer ça. Et le label a été une belle occasion d'appui.

Comme je te disais, cette mise à l'honneur du Québec n'en était pas vraiment une, c'était donc le Pavillon des villes UNESCO. Normalement, deux villes invitées sont

représentées, mais cette année-là, je ne sais pas pourquoi, on a occupé tout l'espace avec la ville de Québec. Et c'est un peu « Le Québec » qui a été présenté à travers ça, et a été retenu comme une mise à l'honneur.

En 2024, cette fois, nous partagions le Pavillon Unesco avec Milan, mais le Canada était réellement à l'honneur. Pour revenir en arrière, j'avais été contacté en 2019 par l'Ambassade du Canada qui voulait venir à Angoulême, et voir comment rendre le Canada plus présent. J'avais rencontré une personne là-bas, je lui avais fait faire le tour de l'événement, rencontrer des gens. C'est Constance Richard qui avait travaillé très fort pour essayer de renforcer la bande dessinée canadienne là-bas. Il n'y en avait vraiment pas beaucoup à Angoulême à l'époque, à part La Pastèque et Pow Pow, qui commençait tout juste. Drawn & Quarterly n'était là que pour le marché des droits.

Là, en 2024, il y a eu la volonté d'une très très grosse présence, et il fallait représenter la diversité canadienne, avec des auteurs de toutes les provinces et territoires. Mais forcément à Angoulême, ce sont d'abord les auteurs francophones qui sont intéressés, donc je pense que sur 65 auteurs présents, les deux tiers étaient Québécois. Ça a été la plus grosse présence qu'on ait eue. Mais l'idée, c'est de s'inscrire dans la continuité : un événement comme ça, il faut venir chaque année, même si là on n'est pas partenaires.

Il y a, avec la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, la résidence partagée Angoulême/Bilbao/Québec, par exemple.

Oui, j'aide à l'accueil des auteurs quand ils viennent, et j'étais dans les rencontres quand le projet est né lors d'une visite à Bilbao. Mais en réalité, c'est d'abord un projet porté par l'Institut canadien. Moi je donne un coup de main, je fais du lien, mais ce n'est pas Québec BD qui porte cette résidence-là. C'est sûr que je suis sollicité régulièrement pour des projets, des conseils, mais on ne peut pas tout porter. Des auteurs me contactent aussi. Quand je suis allé en Corée, Juli Delporte m'a demandé ensuite si j'avais des liens pour pouvoir y être invitée. Mais Lisa Blumen aussi, et elle n'est pas Québécoise !

J'ai souvent des demandes pour trouver des pistes comme ça. Ce n'est pas très visible. Là, on est en train de monter une exposition Belgique/Québec/Sénégal, à Dakar. Ce n'est pas quelque chose qui va avoir beaucoup de visibilité ici ou en Belgique, mais c'est le genre de choses qu'on fait. C'est que je suis là depuis vingt ans maintenant, donc forcément je suis identifié et on a pu mettre des choses en place.

Le nerf de la guerre dans tout ça, c'est le réseau de contacts qui est établi. Ça ouvre la porte pour de nouveaux projets, et à d'autres. Prends l'année Julie Doucet : quand elle a gagné, Victor [NDLA : un salarié du FIBD] me l'a dit tout de suite car il savait que j'avais les contacts au Conseil des arts du Canada, etc. Ce travail de facilitateur, c'est un travail invisible. Celui qu'on voit plus, c'est le côté délégations, ou les expositions. Mais il y a beaucoup de travail de coulisses.

Certes ! Mais c'est quand même toi qui es missionné pour emmener ces délégations. On le voyait bien lors de l'année Canada, tu as reçu des Prix…

Lors de l'année Canada, ce n'est pas moi ou Québec BD qui avons emporté le projet. C'était Livres Canada Books, qui est chargé de la promotion internationale du livre canadien, qui était derrière le financement du projet Angoulême. Par contre, quand ils ont eu ce mandat, ils se sont tournés vers moi pour le réaliser, parce que j'avais les contacts, des auteurs… L'Ambassade du Canada m'a embauché pour une partie du travail ; le festival d'Angoulême m'a nommé commissaire de l'exposition ; j'ai été missionné par les Villes UNESCO… Cette année-là, j'avais plein de chapeaux.

Certes ! Mais, même si toi ou Québec BD n'aviez pas le mandat, c'est quand même toi qui es identifié.

C'est sûr… Mais c'est un gros travail partenarial : quand une conseillère municipale de Québec, la directrice du Conseil des arts et des lettres, l'Ambassade viennent à Angoulême, je m'arrange pour qu'ils rencontrent des gens intéressants. En bout de ligne, je suis là, mais ça reste un travail de l'ombre.

Avec le temps, on me sollicite pour le Pavillon UNESCO et pour accompagner les délégations d'auteurs. Et puis, il y a parfois de nouveaux projets : avec la SODEC[488], il y a un espace Québec au Pavillon jeunesse depuis l'an dernier, c'est nouveau. C'est sûr que c'est devenu vraiment rare maintenant qu'à Angoulême, je me couche à trois heures du matin et que je fasse la fête ! J'ai des rendez-vous tôt le matin.

Pour revenir à des exemples précis d'échanges : à plusieurs reprises, Québec BD a offert des planches d'auteurs québécois au Musée de la BD d'Angoulême. J'y ai vu

[488] La Société de développement des entreprises culturelles est une société d'État québécoise créée en 1995 qui relève du ministre de la Culture et des Communications et vise à soutenir et promouvoir le développement des entreprises culturelles au Québec et à l'étranger.

une volonté de valoriser votre patrimoine tout en faisant découvrir cet univers encore peu connu.

La première planche a été offerte en 2020. Québec BD a acquis une planche d'Albert Chartier pour saluer l'entrée d'Angoulême comme Ville littéraire de l'UNESCO. Je trouvais que c'était un geste pour les féliciter, mais aussi pour dire que je souhaitais que la BD québécoise soit plus présente dans les collections de ce grand musée.

L'autre fois, c'était la ville de Québec qui cherchait un cadeau à faire, et je leur ai dit « des planches originales ». On a alors offert une planche d'un vieux routier, Gaboury, et d'une autrice émergente, Valérie Boivin. Mais il y a aussi des initiatives plus personnelles, comme Jean-Dominic Leduc qui a donné une planche originale de *Capitaine Kébec* via l'association. Je sais que Christian Quesnel l'a fait aussi, Philippe Girard également.

Une délégation, c'est super : on amène des auteurs, les gens sont contents, on crée des amitiés, des liens commerciaux… Mais c'est un peu éphémère. Avoir des pièces de BD québécoises mises en valeur dans des collections permanentes d'institutions, c'est autre chose !

Vous avez fait des dons de planches à d'autres institutions, comme le Centre belge de la BD par exemple ?

Non, pas encore au CBBD, mais ça va venir je crois.

Le lien avec Lyon BD était très fort, avec beaucoup d'incarnations. Peux-tu revenir un peu sur cette collaboration ?

Quand j'ai rencontré l'équipe en 2011, ça a cliqué tout de suite car on avait vraiment une vision commune des possibilités que pouvait offrir la bande dessinée : l'idée de faire un événement sympathique, de créer des spectacles multidisciplinaires. On s'est rencontrés en mars ; le premier projet s'est fait en juin, c'était très rapide. Ensuite, on a fait des réunions régulières. Dès qu'on se parlait, on ressortait avec six ou sept idées de projets. On en prenait un, et on pouvait partir avec.

Il y a eu beaucoup d'échanges, à un point tel qu'on a même fait une résidence croisée de directeurs de festivals avec Mathieu Diez : j'ai été un mois à Lyon et lui un mois à Québec, histoire de se rencontrer un peu en dehors du temps des festivals, de prendre le temps. Ça m'a permis d'aller avec lui voir des éditeurs à Paris, que je voyais d'habitude sur un coin de table. J'ai pu mieux connaître les structures françaises en termes de

financement, les politiques publiques. On est même allés à Barcelone… Tout ça, c'est plus difficile à mettre en place quand on se croise quatre jours.

Je plaisantais tout à l'heure en disant qu'à Angoulême, les meilleures rencontres sont après onze heures le soir, ou le dimanche quand les gens ont terminé leurs rendez-vous prévus. Et là, on peut discuter tranquillement !

Tu ne l'as pas relevé tout à l'heure, mais tu as reçu plusieurs récompenses. Tu as été fait Chevalier des Arts et des Lettres. Tu as reçu le Prix Samuel de Champlain, et tu as eu un grand portrait par Radio-Canada à cette occasion. Homme de l'ombre, mais quand même reconnu !

Reconnu oui, mais par des partenaires ! On ne peut pas dire que ça ait fait les nouvelles ici. À part Radio-Canada. Mais il faut comprendre le contexte, parce que Tania, la personne qui a écrit le papier, me connaît personnellement de longue date et a pu observer mon travail. Je sais que mon travail est reconnu par les gens du secteur et ça me fait plaisir. La diffusion des Prix que j'ai reçus est restée très limitée quand même. Elle a fait un beau portrait mais ça reste exceptionnel, et c'est normal. Après, tu parles parfois de lobbying, mais en effet, le lien aux journalistes est vraiment important pour ça : ça aide la BD québécoise. La bande dessinée reste quelque chose de peu connu, donc c'est important d'être un point de contact. Et j'en suis devenu un pour les journalistes, qui m'appellent à l'occasion pour parler de la scène québécoise, d'Angoulême, etc.

Entretien réalisé sur Zoom
le 19 septembre 2025

Table des illustrations

p. 9 FIG 1 : Extrait de Maël Rannou, « La bande dessinée au Québec », *Comix Club* n° 10, janvier 2009, pp.76-77 (numérisation MédiaBD).
p. 14 FIG 2 : Bacs BD à la Bibliothèque municipale de Vendeville (France),Photo promotionnelle de BC Intérieur, non datée.
p. 19 FIG 3 : Document de campagne du Parti libéral du Québec, 1962.
p. 38 FIG 4 : Deux ouvrages récents étudiants des circulations entre la BDQ et d'autres aires : *Astérix chez les québécois, un Gaulois en Amérique* de Tristan Demers (Hurtubise, 2018) et *Alter ego, le genre superhéroïque dans la BD au Québec (1968-1995)*, de Philippe Rioux (Presses de l'Université de Montréal, 2022).
p. 43 FIG 5 : Anonyme, *À tous les électeurs*, 1792.
p. 48 FIG 6 : Raoul Barré, *Pour un dîner de Noël*, La Presse, 20 décembre 1902, p. 18 (numérisation BaNQ).
p. 50 FIG 7 : Première planche de *Timothée* par Busnel, *La Patrie*, 4 février 1905.
p. 58 FIG 8 : Comparatif des couvertures vol. IX n° 13 de *Hérauts*, version française (20 mars 1952) et québécoise (1er mars 1952)
p. 62 FIG 9 : Montage de la couverture de *Capitaine Kébec* (Pierre Fournier, 1973) et de diverses reprises : André Franquin dans *Gaston Lagaffe* (1974), hommage par Caroline Mérola en couverture de *BDQ*, de Michel Viau (1999), couverture d'*Histoire de la bande dessinée au Québec*, de Mira Falardeau (2008).
p. 70 FIG 10 : Albert Uderzo, présentation des personnages d'*Astérix le gaulois* (Dargaud, 1961). J. Guilemay, présentations des personnages de *Bojoual le huron kébécois* (Mondia, 1973).
p. 70 FIG 11 : Quatrième de couverture du *Blueberry* T2 : *Fort Navajo* (Dargaud, 1966) et de *Bojual le huron kébécois* T1 (Mondia, 1973).
p. 83 FIG 12 : Jocelyne Lepage, « La B.D. alternative se porte bien, merci ! », *La Presse* Cahier B, 3 mai 1995, p. 6.
p. 94 FIG 13 : Simon Labelle et Charles Montpetit, couverture du supplément et p. 8 de *Pignouf*, parodie du journal *Spirou*, 1977.
p. 101 FIG 14 : Sylvain Bédard et Richard Gendron, couverture du catalogue de l'exposition *La bande dessinée québécoise en quatre-vingt deux*, Regards, 1982.

p. 105 FIG 15 : Publicité pour *Pif Gadget*, *Télé-Radiomonde* vol. 33, n° 9, 15 janvier 1972, p. 12.

p. 109 FIG 16 : Robert Lavaill, *Pif Gadget* n° 232, 6 août 1973, p. 25.

p. 114 FIG 17 : Trois numéros de *Mini-poche* : *Brisebois*, par Henri Desclez, *Bobo*, par Paul Deliège, et *Gaston Lagaffe*, par André Franquin, Héritage, entre 1977-1978. Extrait du *Guide des Comics Héritage*, *op. cit.*, p. 50.

p. 116 FIG 18 : Réal Godbout, couverture et 4e de couverture de *Red Ketchup* T01, *Kamarade Ultra*, éditions Québécoises (Croc Album, 1988) et Française (Dargaud, 1991).

p. 120 FIG 19 : Julie Doucet, Couverture du *S2 L'Art ?* n° 11, janvier 1990,.

p. 123 FIG 20 : Julie Doucet, planche d'ouverture de *Ciboire de Criss*, L'Association, 1996.

p. 130 FIG 21 : Henriette Valium, « The Multiple Wounded Jerk Journal » p. 1, *La Monstrueuse* n° 2, janvier 1996, p. 9.

p. 133 FIG 22 : Simon Bossé, couverture du *Ferraille international* n° 1,mai 2000.

p. 134 FIG 23 : Sylvie Rancourt, *Mélody à ses débuts*, p. 8, 1985.

p. 141 FIG 24 : Guy Delisle, *Shenzen*, L'Association 2000, n. p.

p. 146 FIG 25 : Guy Delisle, page 109 de l'édition française de *Chroniques de jeunesse*, Delcourt, 2021.

p. 147 FIG 26 : Guy Delisle, page 118 de l'édition québécoise de *Chroniques de jeunesse*, Pow pow, 2021.

p. 157 FIG 27 : Jimmy Beaulieu, couverture des *Non-aventures* (Mécanique générale, 2013) et des *Aventures* (Les Impressions nouvelles, 2015).

p. 160 FIG 27 : Edmond Baudoin, *Les Essuie-glaces*, Dupuis, 2006, p. 46.

p. 165 : FIG 28 : Régis Loisel et Jean-Louis Tripp, *Magasin général* T9 : *Notre-Dame-des-Lacs*, Casterman, 2014, p. 3.

p. 169 FIG 29 : Delaf et Dubuc, « Où vivent les personnages des Nombrils », page Facebook officielle 13 mars 2016.

p. 170 FIG 30 : Delaf et Dubuc, Comparatif de la publication du 18 septembre 2012 et de la page 10 des *Nombrils*. T6 *Un été trop mortel*, Dupuis, 2013.

p. 173 FIG 31 : Delaf et Dubuc, *Les Nombrils*, t. 5 : *Un couple d'enfer*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 15.

p. 175 FIG 32 : Delaf et Dubuc, *Les Nombrils*, T8 : *Ex, drague et rock'n'roll !*, Marcinelle, Dupuis, 2018.

p. 178 FIG 33 : Pascal Colpron et Jocelyn Boisvert, *Mort et déterré* T1 *Un cadavre en cavale*, Dupuis, 2019, p. 20.

p. 186 FIG 34 : Les différents albums de Grégoire Bouchard, avec leurs différents formats. À l'exception du premier, tous sont de la série *Bob Leclerc* (photo : J.-D. Leduc).

p. 193 FIG 35 : Michel Rabagliati, *Paul à Québec,* La Pastèque, p.26.

p. 196 FIG 36 : Capture d'écran de la galerie BDAmateur d'Iris.

p. 199 FIG 37 : Zviane, p. 385 de *L'Ostie d'chat*, publication en ligne le 6 juin 2011.

p. 207 FIG 38 : Mirion Malle, comparatif entre la version française et québécoise de la p. 36 d'*Adieu triste amour*, La ville brûle/Pow pow.

p. 209 FIG 39 : Julie Delporte, *Journal*, 2014, n. p.

p. 219 FIG 40 : Extrait des comptes sociaux annuels 2022 de Glénat entreprise et développement.

p. 223 FIG 41 : Pierre Bouchard et Francis Desharnais, *Motel Galactic* T1, Pow Pow, 2011, n. p.

p. 231 FIG 42 : Couvertures des éditions françaises et québécoises de *Chroniques de jeunesse* de Guy Delisle (2021).

p. 236 FIG 43 : Page du site du Vent qui vente présentant les six bandes dessinées de la série, en ligne : http://leventquivente.com/bd.htm (archives du web).

p. 237 FIG 44 : Ludo Borecki et Alcante, *La vie compliquée de Léa Olivier* T3 : *Chantage*, Kennes, 2016, p. 10.

p. 252 FIG 45 : Publication instagram de QuébecBD présentant un don, 31 janvier 2023.

Index des personnes et des maisons d’édition

A. Alex.....216, 261, 404, 406, 410
A. G.....133
A., Alex.....264, 266
A.N.A.A.L. (maison d'édition).....122
Abouet, Marguerite.....241
Albin Michel (maison d'édition).....411
Alcante.....117, 238, 239, 246, 423, 425
Alexandre-Bidon, Danièle.....44
Alexis.....340
Alto (maison d'édition).....153, 154, 155, 384
Amram, David.....104
AO.....217
Arcand, Denys.....19
Arsenault, Isabelle.....25, 251, 348
Asselin, Éric.....151
AtoZ (maison d'édition).....132, 301
Atrabile (maison d'édition).....228
Auquier, Jean.....417
Autrement (maison d'édition).....152
Avril, Marie.....256
Aymot, Jean-Claude.....80
Aynié, Laëtitia.....240
Ayroles, François.....264
B., David.....122, 144, 230, 353
B., Raphaël.....197, 354
Bablet, Mathieu.....408
Bado.....74, 100
Bagieu, Pénélope.....127, 190, 195, 256
Balcer, Martin.....160
Bar2.....180
Barbe.....342
Barets, Stan.....285
Barré, Raoul.....45, 46, 47, 48, 49, 51, 54
Bastien.....91
Batem.....180
Baudoin, Edmond.....152, 159, 160, 161, 162
Baudry, Julien.....47, 195
Bayard Canada (maison d'édition).....201
Beaty, Bart.....82
Beaulac, Mario.....9, 85
Beaulieu, Jimmy 37, 40, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 163, 197, 203, 206, 225, 244, 246, 251, 254, 256, 258, 261, 329, 330, 346, 353, 354, 383
Beaumont, Tanya.....253
Bédard, Sophie.....206, 211, 223, 225, 332, 334, 336, 338, 351
Bédard, Sylvain.....100, 101
Bédénaute, Le.....85
Bélanger, Cédric.....217
Béliveau, René-Charles.....47, 49
Bell, John.....62
Bello, J. 91
Berberian, Charles.....122
Berenger, Emmanuelle.....44
Bergeron, Léandre.....64, 65, 109
Berthelot, Hector.....47
Berthiaume, Trefflé.....47
Bertin, Kris.....144, 222
Bérubé, Jean-Sébastien.220, 247, 261, 265, 266, 412, 413
Bigot, Davy.....169
Bilal, Enki.....99, 102, 342, 343
Biraud, Maurice.....108
Bisson, Théophile.....49
Blain, Danièle.....73
Blais, Christian.....43, 44
Blanchard, Gérard.....30, 31, 84, 85
Blandin, Marine.....198, 199, 357
Blanquet, Stéphane.....119, 122, 130, 132, 133, 299, 302
Blonk.....110, 222, 223
Blumen,Lisa.....419
Boisvert, Jocelyn.....13, 179, 241, 326, 393
Boivin, Jacques.....52, 91, 136, 138, 254, 421
Boivin, René O.....52
Boka, Georges.....64
Bolino, Pakito.....119, 129, 130
Bollée, Laurent-Frédéric.....117, 246
Boone, Damien.....241
Bordeleau, Paul.....256, 410

Bordes, Yves.....340
Borduas,Paul-Émile.....17
Borecki, Ludo.....238, 239, 423, 425
Bossé, Luc.....145, 206, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 307, 309, 315, 332, 336, 349, 350, 360, 408, 412
Bossé, Simon…40, 119, 126, 128, 130, 132, 133, 151, 252, 299
Bouchard, Grégoire. 40, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 377, 378, 380, 381, 382, 400
Bouchard, Pierre.....223, 224, 425
Boucher, François-Emmanuël.....142
Boulet....195, 197, 198, 199, 354, 355, 356, 357, 358
Boum.....221, 226, 246, 251, 350, 413
Bourdieu, Pierre.....21, 28
Bourgeois, Albéric.....31, 46, 49, 50
Boutin, Guy.....133
Boutin, Laurent.....227, 241, 261, 410
Bouzard, Guillaume.....133, 299
Brault, Martin Gro.....322
Braün, Éric.....110
Breton, Michel.....89, 90, 101, 103, 344
Bricco, Elisa.....163
Brind'Amour, Serge.....61
Brisson, Cynthia.....235
Britt, Fanny.....246, 251, 348
Broca, Nic.....89
Brosseau, Hélène.....80
Brown, Chester.....216
Busnel, Théophile.....49, 58, 259, 263
Çà et là (maison d'édition).....228
Cab.....235, 241
Cadène, Thomas.....256
Cadieux, Xavier.....201, 224
Cance, Louis.....54
Cantin, Samuel.....247, 258
Caraballo, Laura.....41
Caraco, Benjamin.....12
Caractère (maison d'édition).....346
Carali, Paul.....121
Carle, Gilles.....19
Carlos.....108
Caron, Caro.....134
Carpentier, André.....35, 84, 86, 87
Cartier, Jacques.....417
Casterman (maison d'édition).....96, 98, 162
Casterman, Robert.....96
Castrée, Geneviève.....134
Catherin.....226
Cathon.....258, 406
Caza, Philippe.....99, 102, 342
Cézard, Jean.....106
Chapuis, Marius.....127
Chaput, Benoît.....126, 131
Charbonnier, Auguste.....47
Charlebois, Joseph.....47
Charlier, Jean-Michel.....69, 71
Charlot, Les.....108
Charron, Marc.....16
Chartier, Albert....52, 53, 54, 55, 91, 95, 98, 100, 102, 103, 128, 139, 185, 254, 282, 343, 421
Chénier, Gilbert.....64
Chevrier, Christian.....217, 218, 219, 222
Chiasson, Guy.....16
Chicou chicou.....198, 355
Chiendent.....20, 60, 63, 64, 65, 72
Chomet, Sylvain.....90
Chrisostome, Sébastien.....198, 357
Christin, H.....51
Cloutier, Claude.....74
Collardey, Domitille.....198
Colosse (maison d'édition)....152, 203, 252, 258, 329, 330
Colpron, Pascal 13, 173, 174, 175, 176, 179, 241, 322, 326, 327, 390, 391, 393
Combessie, Jean-Claude.....29
Conundrum Press (maison d'édition)….227, 228
Corriveau, Antoine.....196
Côté, André-Philippe.....80, 185
Côté, Thomas-Louis216, 252, 253, 254, 258, 415
Coudray, Jean-Luc.....122
Couperie, Pierre.....84
Croc Album (maison d'édition).....115, 116
Cruchaudet, Chloé.....256
Crucifix, Benoît.....216
Crumb, Robert.....136
Cuadrado, Marc.....167, 168, 389, 393, 399
Czornyj Rannou, Natacha.....2, 212
D'eux (maison d'édition).....349
Dacheux, Éric.....27, 28
Dagenais, Émilie.....252
Daigneault, Claude.....67
Danaux, Stéphanie.....49
Dardaillon, Sylvie.....192

Dargaud (maison d'édition) 37, 70, 98, 104, 115, 116, 117, 215, 231, 247, 261, 311, 402
Dargaud Canada (maison d'édition).....104
Daures, Pierre-Laurent.....67
daWish.....196
de Billy, Hélène.....169
de Crécy, Nicolas.....90
de Groot, Bob.....89, 101, 344
de Singly, Camille.....52
Declez (maison d'édition).....76
Declez, Henri.....76, 78
Decomble, Pierre (Pierdec).....340
Deglise, Fabien.....216, 218
Delaf.....13, 40, 76, 96, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 192, 210, 323, 324, 325, 327, 386, 388, 396, 397, 399
Delas, Louis.....162
Delcourt (maison d'édition)....25, 140, 143, 144, 153, 155, 181, 199, 201, 202, 225, 231, 307, 308, 310, 311, 317, 356, 357, 358, 359, 360, 384
Delef.....322
Delhaye, Pierre-Alexis.....111
Deliège, Paul.....113, 114, 423, 424
Delisle, Guy....25, 40, 82, 83, 130, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 163, 206, 207, 222, 223, 230, 231, 233, 240, 247, 304, 306, 317, 336, 359, 408
Delisle, Jacques.....59
Deloupy, Zac.....256
Delporte, Julie…40, 82, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 223, 230, 259, 280, 329, 336, 337, 350, 351, 408, 419
Delporte, Yvan.....92, 93, 95, 364
Demers, Tristan.....37, 38, 67, 423
DeNevers, Serge.....400
Dermaut, François.....343
Dernier Cri, Le (maison d'édition).119, 129, 130, 134, 259, 300
DeRoy-Ringuette, Rachel.....81
Desclez (maison d'édition).....76
Desclez, Henri.....112, 113, 114, 423, 424
Desharnais, Francis.....223, 224, 226, 246, 251, 266, 315, 417, 425
Desjardins, Gilles.....91
Desjardins, India.....240
Désormeau, Richard.....59
Diana, Mike.....301
Diez, Mathieu.....421
Diez, Matthieu.....255, 257, 421
Dion, Céline.....37
Dionnet, Jean-Pierre.....77, 78, 102, 343
Disney, Studios.....54
Djief.....256
Dolan, Xavier.....233
Doucet, Julie. .8, 9, 20, 25, 39, 40, 79, 80, 81, 82, 83, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 139, 140, 151, 205, 227, 240, 254, 259, 264, 289, 299, 300, 303, 338, 408, 420
Drapeau, Jean.....66
Drawn & Quarterly (maison d'édition).....20, 80, 82, 83, 119, 124, 126, 137, 216, 227, 228, 310, 330, 404, 419
Drawn & Quarterly (maison d'édition).....82
Druilhe, Pierre.....133, 300, 301, 302
Druillet, Philippe.....99, 342
Dubé, Martin.....221, 406
Dubois, Pierre.....116
Dubuc, Maryse.....13, 40, 57, 76, 167, 168, 170, 171, 174, 175, 176, 181, 322, 323, 325, 386, 389, 391, 396, 397, 398, 399
Ducharme, Amélie.....204, 209
Ducharme, André.....228
Duchâteau, André-Paul.....76
Dufault, Michel-Henri.....344
Duguay, Ghyslain.....400, 402, 403, 404
Dumez, Philippe.....125
Dumonteil, Marc-André.....54
Dupras, Martin.....133
Dupras, Pierre.....35, 63
Dupuis (maison d'édition)...89, 94, 98, 104, 112, 113, 117, 159, 161, 168, 169, 171, 174, 176, 179, 180, 261, 323, 389, 391, 392, 394, 402, 405, 406, 410, 423, 424
Dupuy, Philippe.....122
Duvanel,Philippe.....418
Echenay, Matthias.....349
Echenoz, Jean.....230, 231
Écrits des Hautes Terres.....159
Éditions de l'Aurore (maison d'édition).....55
Éditions des Équateurs (maison d'édition)....247
Éditions du Phylactère (maison d'édition).....138
Éditions du Rendez-vous (maison d'édition)...56
éditions Québécoises (maison d'édition).....64
Ego comme X (maison d'édition).....138, 139
Eid, Jean-Paul.....75, 110, 246, 251, 322, 406
El Hadj-Moussa, Toufik.....78, 113

El Rotringo.....120
Elk, Laure.....128
Émond, Ariane.....71
Erko (maison d'édition).....14
Espagne, Michel.....22
Fafé.....195
Falardeau, Mira. 9, 30, 31, 32, 35, 45, 46, 62, 67, 86, 87, 250
Fantagraphics (maison d'édition).....138
Féret Fleury, Christine.....346
Fern.....91
Ferrand, Serge.....90
Ferraris, Nathalie.....82
Fides (maison d'édition).....56, 58
Filippini, Henri.....112, 343
Findakly, Brigitte.....230
Fitzgerald, Meags.....227
Fleury, Hélène.....73, 75
Folgar, Léa.....235
Fontaine-Rousseau, Alexandre.....223, 224, 225
Fontaine, Rosaire.....111, 112
Forbes, Alexander.....222
Format (maison d'édition).....349
Fortier, Michaël.....190
Fortier, Michel.....60
Fournier, Pierre.....35, 60, 61, 62, 72, 74, 75, 91, 100, 102, 104, 110, 115, 343
Franquin, André.....54, 61, 62, 92, 93, 113, 114, 180, 325, 344, 364, 365, 423, 424
Frappat, Bruno.....343
Fréret, Nicolas.....242, 243, 245, 248
Fresnaut-Deruelle, Pierre.....79
Frippiat, Benoît.....168, 323, 389, 390, 393, 394
Front froid (maison d'édition).....234, 235, 241, 248, 266, 413
Fumet-Vincent, Odette.....52, 263
Funel, Sarah.....346
Futuropolis (maison d'édition)79, 120, 122, 247, 265, 406, 410, 412
Gabilliet, Jean-Paul.....41, 56, 59
Gaboury, Serge.....74, 100, 254, 421
Gamache, Line.....133
Garneau, Michel (Garnotte).....74, 75
Gaudet, Jean-François.....235
Gaumer, Patrick.....36, 138
Gauthier, Frédéric.....322, 347
Gauthier, Serge.....164
Geluck, Philippe.....180
Gendron, Richard.....100, 101
Gérin-Lajoie, Paul.....18
Germain, Georges-Hebert.....71
Giard, Luc.....151
Giaufret, Anna.....9, 35, 37, 163, 164, 170, 190, 209, 225
Girard-Audet, Catherine.....238
Girard, Pascal.....329, 354
Girard, Philippe.....151, 220, 221, 258, 421
Giraud, Jean.....69, 70, 71, 102, 216, 340, 343
Giscard d'Estaing, Valéry.....73
Glénat (maison d'édition).....78, 116, 117, 135, 213, 217, 218, 219, 220, 241, 246, 261, 285, 356, 402, 408, 412, 413
Glénat Québec (maison d'édition)..40, 217, 218, 219, 220, 221, 235, 265, 355, 356, 357, 400, 406, 408, 412, 413
Glénat, Jacques.....218, 343
Glénat, Marion.....219
Glinoer, Anthony.....190
Gloris, Thierry.....117
Godbout, Réal.....35, 63, 73, 74, 75, 87, 91, 100, 115, 116, 256
Goethe, Johann Wolfgang von.....44
Goldstyn, Jacques.....80, 348
Gonyea.....196
Gorgeot, Philippe.....196
Goscinny, René.....67, 340
Goulet, Denis.....110
Gravel, Pierre.....66
Grisseaux, Véronique.....240
Groensteen, Thierry. .12, 30, 36, 44, 85, 87, 136, 137, 264, 285
Grolleau, Nicolas.....81
Guerse, Guillaume.....299
Guèvremont, Germaine.....58
Guiguère, Michel.....35
Guilbert, Xavier.....188, 191, 192
Guilemay, J.....26, 65, 66, 67
Guitard, Thierry.....133, 299
Hachette Canada (maison d'édition).....217, 220
Haeffely, Claude.....60
Hagelberg, Matti.....126
Haraway Donna.....8
Hébert, Jean-François.....112
Heilmann, Éric (Hilare Moderne)…132, 299, 301
Hellman, Michel.....223
Hemond, Maurice.....72

Henry, Gwendal.....347
Hergé.....253, 344, 408
Héritage (maison d'édition)....76, 110, 111, 112, 113, 114
Hermann.....344
Hertiman, Marys Renné.....52
Hervieux, Francis.....196
Hogarth, William.....41
Hojlo, Frédéric.....127
Houde, François.....237
Houde, Pierre.....96
Houde, Richard.....96
Hurtubise (maison d'édition).....423
Hurtubise, Jacques...60, 63, 72, 73, 91, 100, 115
Iris..152, 195, 197, 198, 201, 206, 221, 233, 258, 266, 329, 334, 336, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 406
J. R.....72
Jacob, Carmélie.....9, 35
Jacobs, Edgar P.....185, 377, 408
Janečić, Helena.....118
Jans, Michel.....184, 185, 377, 382
Jean-François Hébert (éditeur).....112
Jean, Guy.....159
Jijé.....54, 59, 344
Joly, Benoît.....110, 151
Jongué, Serge.....98
Joubert, Pierre.....99, 342
Juhel, Françoise.....44
Jungle (maison d'édition).....240
Jutra, Claude.....19
Kennes (maison d'édition).....238, 240
Killoffer, Patrice.....122
Kitchen Press (maison d'édition).....139
Kitchen Sink (maison d'édition).....138
Kitchen, Denis.....136
Klock, Marie.....127, 361
Kochalka, James.....322
Kominsky-Crumb, Aline.....119, 136, 137
Konture, Mattt.....122
Koyama Press (maison d'édition)...203, 230, 330
Koyama, Annie.....330
Kunzle,David.....13
L'Agrume (maison d'édition).....210, 330
L'Association (maison d'édition)82, 83, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 140, 141, 144, 162, 223, 228, 230, 231, 300, 304, 307, 309, 310, 311, 313, 353, 359
L'Hydrocéphale Entêté (maison d'édition).60, 71
L'Oie de Cravan (maison d'édition).....126, 203
La Mauvaise tête (maison d'édition)....153, 154, 248
La Pastèque (maison d'édition).....25, 80, 82, 83, 110, 130, 132, 187, 188, 216, 217, 222, 223, 226, 229, 235, 245, 246, 247, 248, 252, 258, 260, 261, 265, 300, 309, 322, 346, 347, 348, 349, 357, 360, 400, 404, 406, 412, 419, 425
La Ville Brûle (maison d'édition)...144, 205, 206, 231, 336, 338, 339, 351
Labe.....196
Labelle, Simon.....92, 94, 95, 96, 363, 364, 365
Lacroix, Pierre D,.....52, 100, 341
Lacroix, Yves.....52
Laflamme, Félix.....196
Lafleur, Alexandre.....120, 299
Lafleur, Stéphane.....308
Lai, Fabio.....176, 325, 326, 327, 328, 392
Lamontagne, Jacques.....106, 117, 266, 400, 405
Langevin, Gautier.....234, 235
Langlois, Richard. 36, 65, 66, 85, 87, 97, 98, 100, 102, 104, 341, 342, 344, 375
Laniel, Christine.....91
Lapierre, François.....163
Lapointe, Yvette.....51
Larcenet, Manu.....408
Larose, Karim.....84
Laurel.....195
Lavaill, Robert.....64, 65, 108, 109, 159, 165, 263
Laval, Jacques.....340
Le Dernier Cri (maison d'édition).....119
Le Lombard (maison d'édition).....98
Leblanc.....110
Leblanc, Dominique.....120
Lebrun, Raymond.....96
Leclerc, Félix.....19, 85, 190, 264
Leduc, Jean-Dominic.....35, 37, 54, 73, 74, 182, 183, 187, 421
Lee, Stan.....216
Lefort-Favreau, Julien.....118, 121
Legault, Chloé.....350
Legendre, Izabeau.....20, 81, 118, 121, 361
Lehmann, Matthias.....130, 132, 301
Leimgruber, Patrick.....345
Lemay, Sylvain....35, 52, 60, 65, 67, 87, 105, 109
Lemieux, André.....18
Lenoir, Axelle.....221, 226, 235

Lepage, Jocelyne.....423
Leroy, Wandrille.....154, 225, 383, 384, 385
Les 400 coups (maison d'édition)...95, 154, 216, 229, 265, 345, 346, 349, 388, 401
Les éditions du Tiroir (maison d'édition).....261, 401, 402, 403, 405
Les Humanoïdes associés (maison d'édition). 77, 101, 113
Les Impressions nouvelles.....41, 153, 154, 157, 158, 244, 246, 384
Les Malins (maison d'édition).....238
Les Presses de l'Université de Montréal (maison d'édition).....38
Les Requins Marteaux (maison d'édition)....133, 228, 300
Lesage, Jean.....17
Lesage, Sylvain.....12, 33, 68, 216
Lesaint, Laurine.....334
Lessard, Hugo.....196
Létourneau, Sophie.....125, 127, 128
Lévesque, Glenn.....112
Lévesque, René.....193, 238
Limansky, André.....107, 108
Lobbes, Tessa.....22
Loire, Mathilde.....204
Loisel, Régis.....40, 159, 162, 163, 164, 165, 202, 408
Loth, Cédric...76, 77, 78, 89, 101, 102, 115, 185, 343, 378
Ly, Véronique.....238
Maigret, Éric.....27, 28
Maison Eliza (maison d'édition).....349
Malle, Mirion.....26, 40, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 222, 231, 310, 332, 334, 338, 339, 408
Malouin,Mario.....221, 417
Mandel, Lisa.....198, 354, 358
Mann, Susan.....18
Marabout (maison d'édition).....85
Martens, Thierry.....92, 93, 94, 95, 96, 98, 363, 364, 365
Martin, Paul-Aim.....270
Masi, Silvia.....256, 257
Massicotte, Laura.....3
Mathieu, Marc-Antoine.....110
Maunier, Claude.....221
May, Dan.....91
Mécanique Générale (maison d'édition).....151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 197, 201, 217, 226, 247, 346, 353, 354, 358, 385, 400
Meesters, Gert.....216
Mélaka.....195
Menu, Jean-Christophe....12, 120, 122, 127, 180
Mercier, Jean-Pierre.....122
Merola, Caroline.....62
Meunier, Christophe.....192
Meurisse, Catherine.....127
Meylarts, Reine.....22
Michaud, Monique.....104
Michaud, Yves.....104
Michel Lafon (maison d'édition).....240, 412
Michel Quintin (maison d'édition).....400, 406
Michon, Sébastien.....90
Mikaël.....117
Mille Putois (maison d'édition).....119, 132, 133, 301
Millet, Yves.....119
Mireault, Antoine.....111
Mireault, Norbert.....111
Miron, Gaston.....19
Moelle Graphik (maison d'édition).....185, 186, 378, 380, 381
Moerell, Patrick.....74, 100, 159, 165
Mokeït.....122
Molinari, Guido.....20
Mondia (maison d'édition).....12, 25, 65, 66, 70, 136, 356
Montiège, Samuel.....46, 47
Montour, Pierre....76, 77, 89, 101, 102, 115, 343
Montpetit, André.....60, 61
Montpetit, Charles. 92, 94, 95, 96, 363, 364, 365
Moore, Anne-Elizabeth.....127
Moreau, Evelyn.....354
Morissette.....45
Morissette-Phan, Djibril.....241
Morlighem, Sébastien.....120
Morris.....54, 67, 110
Mosi, Joana.....223
Mosquito (maison d'édition) 184, 185, 186, 377, 378, 382
Møtus (maison d'édition).....349
Mouawad, Wajdi.....205, 334
Mouchart, Benoît.....189
Nadeau, Marc-Antoine.....60
Nadel, Dan.....119

Nadon, Yves.....349
Neaud, Fabrice.....118
Neige galerie.....159
Néret, Gilles.....129
Nixon, Richard.....73
Noomin, Diane.....119
Obom.....134, 205, 332
Ocelot, Catherine.....206, 336, 347
Ohm.....198
Olaf.....132, 300
Oliver, Christ.....159, 160
Oliveros, Chris.....82, 222, 226, 227, 248, 352
Olivier de Sardan, Jean-Pierre.....8, 29
oMR (Martin Roy).....8, 196
Ory, Pascal.....28
Oubrerie, Clément.....241
Ouellet, Fernand.....18
Ouellette, Michel.....93, 365
Outcault, Richard F.....31, 42, 50
Page (maison d'édition).....301
Papen, Robert A.....169
Paquet (maison d'édition).....183, 184, 185, 377
Pâquet, Martin.....18
Paquet, Pierre.....183
Paradis, José-Anne.....227
Paré, Yvon.....72
Parizeau, Jacques.....193
Pas de Chance (maison d'édition).....300
Pastoureau, Michel.....26
Peeters, Benoît.....44, 154, 384
Pellegrin, Annick.....169
Pelletier, Denise.....108
Perrin, Catherine.....164
Perro (maison d'édition). 74, 133, 134, 260, 400, 401, 402
Perron, Gigi.....74, 133, 134
Pertuzé, Jean-Claude.....342
Petitdidier, Maurice.....58, 165, 263, 280
Pétrin, Dominique.....302
Peyo.....92, 113, 252, 344, 365
Philibert, André.....59
Pialla, Amélie.....174, 386
Piault, Fabrice.....243
Picault, Aude.....198, 355
Pissavy-Yvernault, Christelle.....104
Plouët, Jacques.....343
Poirier, Hugues.....235, 237
Poirier, Jean-Claude.....110
Poirier, Maurice.....111
Poirier, Raymond.....35, 242, 245, 247, 250, 254
Poitras, Julien.....186, 380
Pomerleau, Luc.....97, 100, 102, 341
Potet, Frédéric.....162
Pow Pow (maison d'édition)...40, 110, 130, 144, 149, 201, 203, 204, 206, 207, 211, 212, 217, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 240, 245, 246, 247, 248, 252, 260, 265, 307, 309, 310, 317, 330, 331, 332, 336, 337, 349, 350, 351, 352, 360, 383, 400, 406, 408, 412, 419
Powerpaola.....118
Premières Lignes (maison d'édition).....400
Presses Aventure (maison d'édition).....400, 406
Presses de l'Université de Montréal (maison d'édition).....423
Privat, Denis.....36, 54, 73, 74, 98, 99, 100, 102, 258, 340, 376
Prud'homme, Jules.....110
Québec Presse (maison d'édition).....60
Quesnel, Christian.....25, 407, 411, 421
Quirion, Jean.....16
R. B.....65
Rabagliati, Michel25, 40, 82, 187, 188, 190, 191, 192, 194, 227, 242, 264, 279, 407, 408, 411, 412, 423, 425
Raby, Georges.....59
Racette, Gilles.....77
Ramos, Annalisa.....316, 352
Rancourt, Sylvie.....9, 40, 81, 91, 135, 136, 137, 138, 139, 259
Rannou, Maël. .8, 13, 32, 46, 52, 60, 74, 94, 118, 126, 127, 128, 135, 157, 159, 167, 189, 202, 242
Reber, Allison.....168
Remacle, Marcel.....113
Rémi.....300
Rémillard, Louis.....185
Reprodukt (maison d'édition).....126
Requin, Steve.....111, 112, 365
Reyns-Chikuma, Chris...9, 35, 141, 142, 227, 252
Richard, Constance.....419
Richard, Jean.....108
Rioux, Philippe.....9, 32, 37, 38, 60, 62, 284, 423
Rioux, Yan.....349
Rivard, Pierre.....116
Rivière, Stéphane.....66
Roba, Jean.....113

Robbins, Trina.....119
Rocheleau, Julie.....256
Rodier, Denis.....117, 246, 251, 400
Rodier, Yves.....116
Rondeau, Frédéric.....84
Roy, Gabrielle.....53
Roy, Pierrette.....96
Sabourin, Nicolas.....160
Saint-Amand, Denis.....92, 190
Saint-Beuve, Charles-Augustin.....44
Saint-Ogan, Alain.....46
Salois, Alain.....112
Salomon,Christophe (Cric).....377
Samson, Jacques.....36, 85, 86, 87, 97, 98, 136
Sandoval, Tony.....184
Saouter Caya, Catherine.....77
Sarrazin, Sylvain.....219
Satrapi, Marjane.....126, 353
Sattouf, Riad.....408
Saturnome.....334
Savard, Stéphane.....18
Sfar, Joann.....181
Simard, René.....107
Sirat, Noémie.....167, 326
Siris....79, 83, 120, 128, 130, 133, 205, 246, 247, 249, 251, 252, 299, 302
Sirkowski.....196
Skilling, Pierre.....45, 52
Smolderen, Thierry.....41
Somme Toute (maison d'édition).....154
Sorbier, Marie.....233
Spiegelman, Art.....119
St-Cerny-Gosselin, Camille.....84
St-Cerny, Anne-Marie.....25
St-Jacques, Marianne 32, 35, 188, 242, 245, 247, 249
Stanislas.....122
Stefanelli, Matteo.....27
Steinkis (maison d'édition).....241
Sterne, Laurence.....41
Stromqvist, Liv.....408
Studio Lounak (maison d'édition).....234
Suchet, Myriam.....28
Suicide, Richard.....130, 226, 228
Sullerot, Évelyne.....84
Surcouf, Erwann.....198
Sury, Caroline.....130
SwaN.....196
Tallec, Olivier.....198
Tanguay.....91
Tanguay, Bernard.....63
Tardi, Jacques.....76, 86
Tessier, Marc.....80, 128, 205
Thériault, Jacques.....65
Théroux, Linda.....345
Théroux, Serge.....345
Thiellement, Pacôme.....129
Thierry, Olivier.....135
Thom.....226, 228, 406
Thomas, Olivier.....44
Tibéri, Jean-Paul.....340, 342
Tibo.....63
Tielemans, Élisabeth.....229, 345
Tillieux, Maurice.....113
TM éditions (maison d'édition).....64
Töpffer, Rodolphe.....13, 31, 42, 44, 45, 46, 274
Toppi, Sergio.....184
Townshend, Georges.....44
Trahan, Sébastien.....151
Tremblay-Gaudette, Gabriel.....9, 152, 157, 226, 234
Tremblay, Michel.....19, 191
Tremblay, Odile.....164
Tremblay, Régis.....78
Tremble, Rick.....130
Trillo, Carlos.....14
Tripp, Jean-Louis.....40, 159, 162, 163, 164, 202, 299, 353
Trondheim, Lewis. .122, 144, 181, 199, 200, 230, 233, 256, 309, 311, 314, 353, 358, 383
Troub's.....162
Trudeau, Pierre Eliott.....66
Turbiau, Aurore.....28
Turgeon, David.....152, 156, 203, 329
Turk.....89, 101, 344
Uderzo, Albert.....59, 66, 67
Valium, Henriette....75, 128, 129, 130, 131, 134, 140, 183, 259, 264, 299, 300, 303
Van Meerbeeck, Philippe.....167
Vanier, Denis.....19
Vanoli, Vincent.....265
Varela, Lucas.....14
Vargas, Fred.....191
Veyron, Laurent.....256

Viau, Michel.....30, 32, 33, 35, 36, 37, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 57, 60, 62, 64, 66, 67, 73, 74, 85, 87, 104, 240, 260, 365, 399
Viau, Michem.....42
Vidberg, Martin (Everland).....195
Vigneault, Alexandre.....218, 222
Vigneault, Gilles.....19
Vigneault, Louise.....20
Vilder, Sandra.....252
Vincent, Rodolphe.....52, 263
Vinh.....91, 96
Vonarburg, Élisabeth.....365
Vraoum ! (maison d'édition)..153, 154, 158, 385
Ware, Chris.....137
Warren, Jean-Philippe.....18, 60
Wenlock, Ned.....223
Wouzit.....198, 357
Wrightson, Bernie.....90
XYZ (maison d'édition).....246
Y5P5.....130
Ya-Chee-Chan, Delphine.....13, 60
Yanow, Sophie.....223
Yvang.....236
Z production (maison d'édition).....301
Zep.....13, 180
Zviane.....52, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 221, 223, 226, 233, 246, 251, 351, 353, 359, 417